

ISSN: 2524-0447

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 30

Книга 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

УДК 78.01 (060.55)
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2020-30-2

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

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

Редакційна колегія:

Крістоф Фламм – габілітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (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. Осалда** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габілітований доктор, професор, екс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габілітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсис Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка); **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Годорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Статті, подані до редакції збірника, рецензуються членами редакційної колегії.

Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних 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.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Горелік Л. М.</i> Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти.....	6
<i>Казначейєва Т. О.</i> The specificity embodiment of the hopak genre in opera and domestic dance practice.....	21
<i>Краснощок Е. Ю., Полубоярина И. И.</i> Синтез искусств в контексте формирования французского музыкального модернизма периода 20-х годов XX века.....	32
<i>Остроухова Н. В.</i> Нові виконавські діалоги з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко.....	51
<i>Фабрика-Процька О. Р.</i> Загальна характеристика народного музичного інструментарію Словаччини в історичному аспекті.....	63
<i>Копейка А. П.</i> Стилевой феномен Жанны Демесьё: исторические и композиционные аспекты.....	75
<i>Романюк Л. Б.</i> Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття як відзеркалення багатонаціонального культурно-мистецького простору регіону.....	91
<i>Арутюнян Г. Х.</i> «Огненное кольцо» Авета Тертеряна в определении индивидуально-композиторской концепции оперного жанра.....	103
<i>Моцаренко К. В.</i> Багательний стиль В. Сильвестрова в контексті генези жанру багательі в українській музиці.....	121
<i>Шевчук І. Г.</i> Кантата К. Стеценка «Шевченкові» у річниці духовних настанов української культури початку XX століття.....	133
<i>Ван На.</i> Реінтерпретація «Записок божевільного» М. Гоголя в оперній творчості Го Веньцізіна: від літературного першоджерела до оперного твору.....	149

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Овсянникова-Трель А. А.</i> О компенсаторной функции «новой простоты» в современной музыке.....	161
<i>Чеботаренко О. В.</i> Конфликт как эстетический принцип и психологический феномен в процессе музыкального творчества.....	177
<i>Дубровская Г. Н.</i> «Память культуры» в русской музыке рубежа XIX–XX веков.....	188
<i>Книшова Т. П.</i> Християнські аспекти поетики «Бориса Годунова» М. Мусоргського та їх утілення в сценічній версії А. Тарковського.....	199
<i>Таганов О. Н.</i> Тональная система как пространственная модель: синергетический подход.....	217
<i>Перепелица А. А.</i> Эстетизация трагического в контексте современной музыкальной культуры на примере Концерта-драмы № 2 К. Цепколенко.....	230
<i>Сухомлінова Т. П.</i> Періодизація українського Відродження: історико-культурологічний підхід.....	244
<i>Бурко О. В.</i> Часовий аспект музичної комунікації в камерно-ансамблевому виконавстві (на прикладі домрового ансамблю).....	258
<i>Савонюк Г. О.</i> Поліморфність як композиційна основа жанру пасюнів.....	271
<i>Шпитальна І. М.</i> Музично-виконавська комунікація як когнітивний феномен: актуальні підходи та оцінки.....	284
<i>Клещуков В. П.</i> Семіологічні аспекти музичного та хореографічного мистецтва: до проблеми взаємодії.....	299
<i>Мухіна Л. П.</i> Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця XIX – початку XX століть.....	313
<i>Du Wei.</i> The influence of the artistic principles of the XIX century Russian romance on the chamber and vocal work of S. Slonimsky: traditions and innovation.....	326

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Серенко С. А.</i> Дистанционное обучение в классе концертмейстерства.....	337
<i>Васильева В. Б.</i> Технічні рекомендації щодо виконання ролі матері в опері «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Г. Шевченка.....	355
<i>Берлізова І. В.</i> Принципи «звільнення голосу» К. Линклейтер у класі академічного вокалу: музично-історичний аспект.....	368
<i>Бадалов О. П.</i> Музично-педагогічна діяльність І. Клімової як складник формування культурного простору Чернігівщини.....	378
<i>Мельник А. О.</i> Довід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло).....	388
<i>Митюшкин В. А.</i> Тембр-амплуа как биологическая характеристика голосового аппарата и творческий инструмент оперного певца.....	400
<i>Жовнір С. С.</i> Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики.....	414
<i>Молчко У. Б.</i> Щодо проблем інтерпретації «Чабарашок» для фортепіанного дуету Станіслава Людкевича.....	429
<i>Петрик В. І.</i> Б. Барток – Б. Гудмен: принципи композиторсько-виконавської взаємодії на прикладі тріо «Контрасти».....	441
<i>Гун Вейді.</i> Особливості психомоторики диригента хору в контексті музикознавчого аналізу.....	454
<i>Ши Юе.</i> Освітня та концертно-виконавська діяльність сучасних музикантів-віолончелістів Китайської Народної Республіки.....	466
<i>Чжан Цзюньсун.</i> Первая фортепианная соната в творчестве Франца Шуберта как импульс для развития жанра.....	478
До уваги авторів.....	490

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 784.3

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

Лариса Маратівна Горелік

ORCID: 0000-0002-0319-1688

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

gesang2016@gmail.com

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Й. БРАМСА «ЧОТИРИ СЕРЙОЗНІ ПІСНІ»: ДУХОВНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ

Мета роботи — виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» в річищі духовних та жанрово-стильових настанов німецької культури середини XIX століття. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, а також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості еволюції вокального циклу та його духовного підґрунтя в німецькій культурно-історичній та музичній традиції XIX століття, зокрема і в творчості Й. Брамса. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення поетики вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але й її духовно-смысловий складник, пов'язаний з настановами німецького протестантизму. **Висновки.** Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» ор. 121, що був створений у пізній період творчості композитора (1896) на основі біблійних текстів (Книга Екклесіаста, Книга Премудрості сина Сираха, Перше Послання апостола Павла до коринтян), у повному обсязі відтворює духовно-естетичні та релігійні позиції композитора, що формувалися на тлі органічного синтезу німецької протестантської духовно-співацької тра-

диції та її композиторської інтерпретації. Водночас семантика циклу Й. Брамса виявляється співвідсною і з типологічно-етимологічними ознаками «циклу» – «кола», що символічно відтворює духовні «домінанти» людського буття. Структурно-семантичні показники твору та його концептуально-сміслової ідея також виявляють перетин з типологією «Німецького реквієму», очевидний як на рівні власне брамсівського творчого спадку, так і німецької протестантської траурної погребальної традиції в цілому. Зв'язок з останньою проявляється і в апелюванні до текстів лютерівської Біблії та їх вільному авторському компонованні, і у відтворенні образу смерті як підсумку людського буття, і в спиранні в вокальній партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хоралу, що виявляється в цитуванні лютеранського гімну “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене») як символу вікової німецької духовної традиції.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Й. Брамса, «Чотири серйозні пісні» ор. 121, «Німецький реквієм», вокальний цикл, протестантський хорал, романтизм.

Horelik Larysa Marativna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

J. Brahms's vocal cycle “Four strict tunes”: spiritual and genre-style aspects

The aim of the work is to identify the poetic and intonational features of the vocal cycle of J. Brahms “Four strict tunes” in line with the spiritual and genre-style attitudes of German culture in the mid-19th century. **The methodological basis** of the work is the intonational approach in musicology, as well as the historical, cultural and interdisciplinary approaches that allow us to study the features of the evolution of the vocal cycle and its spiritual foundations in the German cultural, historical and musical tradition of the 19th century, including in the work of I. Brahms. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that it first presents analytical generalizations of the poetics of the vocal cycle of J. Brahms “Four strict tunes”, revealing not only the genre and style specifics of the composer's work, but also its spiritual and semantic component associated with the attitudes of German Protestantism.

Conclusions. J. Brahms's vocal cycle “Four strict tunes”, op. 121, created in the late period of the composer's work (1896) on the basis of biblical texts (the Book of Ecclesiastes, the Book of the Wisdom of the Son of Sirach, the First Epistle of the Apostle Paul to the Corinthians), fully reflects the composer's spiritual, aesthetic and religious positions, formed on the basis of the organic synthesis of the German Protestant spiritual and singing tradition and its composer interpretation. At the same time, the semantics of the J. Brahms cycle turns out to be correlated with the typological and etymological features of the “cycle” – the “circle”, symbolically reflecting the spiritual “dominants” of human existence. The structural and semantic indicators of the work and its conceptual and semantic idea also reveal the intersection with the typology of the “German Requiem”, which is obvious both at the level of Brahms's

own creative heritage and the German Protestant mourning funeral tradition in general. The connection with the latter is manifested in the appeal to the texts of the Luther Bible and in their free author's arrangement, and in the transformation of the image of death as the result of human existence, and in the reliance in the vocal part on the poetical and intonational specifics of the Protestant chorale, evident in the citation of the Lutheran anthem "Mein Jesu, der du mich" ("My Jesus calls to me") as a symbol of the age-old German spiritual tradition.

Key words: chamber-vocal creativity of I. Brahms, "Four strict tunes" op. 121, "German Requiem", vocal cycle, Protestant chant, romanticism.

Горелик Лариса Маратовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Вокальный цикл И. Брамса «Четыре строгих напева»: духовные и жанрово-стилевые аспекты

Цель работы – выявление поэтико-интонационных особенностей вокального цикла И. Брамса «Четыре строгих напева» в русле духовных и жанрово-стилевых установок немецкой культуры середины XIX столетия. **Методологической базой** работы является интонационный подход в музыковедении, а также историко-культурологический и междисциплинарный подходы, позволяющие исследовать особенности эволюции вокального цикла и его духовных оснований в немецкой культурно-исторической и музыкальной традиции XIX столетия, в том числе и в творчестве И. Брамса. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что в ней впервые представлены аналитические обобщения поэтики вокального цикла И. Брамса «Четыре строгих напева», выявляющие не только жанрово-стилевую специфику творчества композитора, но и ее духовно-смысловую составляющую, связанную с установками немецкого протестантизма. **Выводы.** Вокальный цикл И. Брамса «Четыре строгих напева» op. 121, созданный в поздний период творчества композитора (1896) на основе библейских текстов (Книга Экклезиаста, Книга Премудрости сына Сирахова, Первое Послание апостола Павла к коринфянам), в полной мере отражает духовно-эстетические и религиозные позиции композитора, сформировавшиеся на основе органического синтеза немецкой протестантской духовно-певческой традиции и ее композиторской интерпретации. Одновременно семантика цикла И. Брамса оказывается соотносимой и с типологическо-этимологическими признаками «цикла» – «круга», символически отражающего духовные «доминанты» человеческого бытия. Структурно-семантические показатели произведения и его концептуально-смысловая идея также выявляют пересеченность с типологией «Немецкого реквиема», очевидную как на уровне собственно брамсовского творческого наследия, так и немецкой протестантской траурной погребальной традиции в целом. Связь с последней проявляется и в апеллировании к текстам лютеровской Библии и в их свободном авторском компоновании, и в претворении образа смерти как итога человеческого бытия, и в опоре в

вокальної партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хорала, очевидною в цитуванні лютеранського гімна «*Mein Jesu, der du mich*» («Мой Ісус взиває ко мне») як символу векової німецької духовної традиції.

Ключевые слова: камерно-вокальне творчество Й. Брамса, «Четыре строгих напева» op. 121, «Немецкий реквием», вокальний цикл, протестантський хорал, романтизм.

Актуальність теми дослідження. Й. Брамс – одна з найвизначніших постатей європейської музики ХІХ століття, у творчості якої органічно поєдналися як духовно-художнє надбання німецької культури минулого в його бароково-класицистських вимірах, так і її шукання романтичної доби. На думку К. Царьової, «ідея збереження заповітів своїх великих попередників пронизує всю творчість композитора. Його мистецтво, що успадковує романтичний психологізм Шумана, вбирає в себе і природність пісенного дихання шубертівські музики, і мудрість одкровень пізнього Бетховена, і бахівську дисципліну думки і почуття. При цьому відбувається відбір, спрямований на поступовий відхід від тієї загостреної психологічної індивідуалізованості, яка характеризує романтизм загалом. Синтез Брамса немов розрахований “на вічні часи”» [20, с. 10]. Подібна позиція композитора також ґрунтується на його суттєвому інтересі до духовних настанов німецької культури, що формувалися на тлі протестантизму. Останній, як відомо, запліднював творчість багатьох попередників композитора, визначаючи не тільки їх жанрово-стильові та семантико-сміслові уподобання, але й інтонаційну мову їх творів. Сказане позначилося і на багатьох опусах Й. Брамса, в тому числі на поетиці його вокального циклу «Чотири серйозні пісні» (op. 121). Створений на основі біблійних текстів, він історично набуває сенсу духовно-творчого підсумку його спадщини, що водночас певною мірою відкриває також шлях до духовно-релігійного світу композитора.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена творчості Й. Брамса, нараховує чимало робіт, починаючи з фундаментальних монографій М. Кальбека, К. Царьової [20], К. Гейрінгера [2] та закінчуючи дисертаційними дослідженнями останніх десятиріч, що виявляють невпинне зростання інтересу до творчої спадщини та особистості композитора, а також до його епохи. Серед останніх виділяємо наукові розвідки С. Антонової [1], Ж. Лавеліної [8], О. Панкратової

[16; 15], С. Рогового [17], О. Муравської [14], звернені до всебічного розгляду жанрово-стильових та духовно-семантичних настанов творчої діяльності Й. Брамса. Їх доповнюють матеріали статей П. Захарової [5; 6], М. Масгрейна [13], К. Флороса [18], В. Фуртвенглера [19] та інші, що висвітлюють актуальність та затребуваність спадщини композитора (в тому числі і камерно-вокальної) в культурно-мистецьких реаліях ХХ–ХХІ століть. Проте питання про духовно-релігійний складник його творчості і насамперед циклу «Чотири серйозні пісні» (ор. 121), затребуваного у виконавській практиці багатьох сучасних вокалістів світового рівня, поки що залишається відкритим, потребуючи подальших жанрово-стильових узагальнень культурно-мистецького порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» в річищі духовних та жанрово-стильових настанов німецької культури середини ХІХ століття. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, а також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості еволюції вокального циклу та його духовного підґрунтя в німецькій культурно-історичній та музичній традиції ХІХ століття, зокрема і в творчості Й. Брамса.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення поетики вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але й її духовно-смысловий складник, пов'язаний з настановами німецького протестантизму.

Виклад основного матеріалу. Специфіка буття камерно-вокальної традиції в європейській музично-історичній практиці різних епох невіддільна від універсальних за своєю сутністю феноменів циклу і циклічності, що охоплюють найрізноманітніші галузі людського буття. Етимологія слова «цикл» походить від грецького “*kuklos*”, що буквально означає «коло». У риторичній традиції це поняття співвідноситься з сутністю сакрального світу і Богом, що і визначає його смислову багатогранність.

Зазвичай під циклом в широкому сенсі слова мається на увазі коло «взаємопов'язаних явищ, що утворюють струнку систему розвитку» [3, с. 7]. Це поняття давно стало одним

з найважливіших знаків-атрибутів мистецтва і міфології, що символізують «нескінченність, досконалість, закінченість <...> безперервність розвитку світобудови, часу, життя, їх єдності» [4, с. 196–197].

Європейська камерно-вокальна традиція має безпосередній зв'язок з феноменами циклу і циклізації. Окремі твори в формі художніх пісень знаходимо і у віденських класиків (пісні В.А. Моцарта, Л. Бетховена) та їх попередників, і у творчому спадку їх послідовників – німецьких романтиків. Однак зазначені малі форми займали явно периферійне місце в спадщині вказаних композиторів. І тільки циклізація пісень у Л. Бетховена («Пісні різних народів», «До далекої коханої») виводить авторів на той рівень художнього втілення «великого в малому», який став єдино прийнятним в епоху романтизму.

О. Маркова в своїй книзі «Інтонційність музичного мистецтва» висловлює думку про характерну схильність романтизму до естетизування соціально-дискримінованих типологій, репрезентованих як у камерній інструментальній, так і у вокальній сферах. Такою є ситуація з вальсом, полькою, які підняли на рівень «бальних зібрань» міського побуту сільський танець типу лендлера, причому в варіанті озвучування «Вальсових вінків», тобто вальсових циклів. Захоплення кельтськими ранньохристиянськими гімнами поезії бардів становило опозицію пісням «малих зборів», кантів як ансамблевих пісень «дружнього спілкування» у XVIII столітті, які були віддалені від шляхів професійної творчості і одного разу монументалізовано естетизовані Бетховеном у фіналі Дев'ятої симфонії. «Бардом раннього романтизму» відчували себе Ф. Шуберт, К.М. Вебер, котрі творили як «пісенні вінки», так і окремі пісні (Lied), реальність виконання яких передбачала окремізацію у виступі співака. Останні усвідомлені в приналежності до стилістики бідермаєра, запам'ятовуючи «масштабність ампіру» в формах домашньо-інтимного затишку. Все це визначило художню ємність такого роду творчості, що склала «камерність-домашність» в новій якості еволюції естетичних критеріїв [див. про це докладніше: 12, с. 41].

Отже, камерний вокальний цикл, що виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського-життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши інший тип циклізації, відмінний від сформованого раніше в сфері європейського інструмента-

лізму XVII–XVIII ст. сонатно-симфонічного циклу. Вокальний цикл, будучи досить мобільним жанром (також як і поетичний) не запрограмований на конкретне число розділів, оскільки визначальною якістю жанру стає наявність «надідеї», концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин («зчеплених думок», за Л. Толстим). Кожна з пісень циклу, що відображає (як і вірш) якесь «одномоментне» почуття-образ, в межах циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про життєвий шлях людини в буттєво-сутнісному і побутово-життєвому проявах. Сказане узгоджується і зі згадуваною вище семантикою слова «цикл», що етимологічно співвідноситься з «колом» як уособленням «Бога», «Космосу» та втілює «Життя Серця, Духу, Душі», найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу.

Сказане є співвідносним і з камерно-вокальною спадщиною Й. Брамса, що нараховує близько чотирьохсот творів, до яких примикають також і обробки народних пісень, і численні вокальні дуети, квартети, що увібрали стилістичні ознаки німецького романтизму та бідермаєру. Цикл «Чотири серйозні пісні», створений у 1896 році, набуває сенсу духовно-творчого підсумку діяльності Й. Брамса.

Як вказувалося раніше, текстовою основою твору стали біблійні фрагменти, обрані самим композитором. Перша та друга частини звернені до Книги Екклезіяста, що здавна мала проповідницьку спрямованість. Назване біблійне джерело «ставить питання про сенс людського життя-буття на землі. Людина хоч і бачить, що у природі панують постійні закони і що на Землі є багато доброго, проте розв'язати всі проблеми буття людина неспроможна. Проповідник [Книга Екклесіяста] доходить висновку, що людина обмежена, що вона не в силі збагнути шляхи Божого Провидіння. Інакше кажучи, вона повинна шанувати Божу волю й виконувати її, бо в тому й полягає весь сенс людського існування на землі» [7].

Вірші 3 та 4 глав цього біблійного джерела доповнюються цитованими фрагментами Книги Премудрості Ісуса сина Сираха (гл. 41, вірш 1–4) (III ч.), а також Першого Послання апостола Павла до Коринтян (гл. 13, вірші 1–3, 12, 13) (IV ч.), зверненими до осмислення духовного сенсу людського життя, а також смерті як його фіналу. В кінцевому підсумку

всі чотири складники вокального циклу Й. Брамса символічно описують життєвий шлях людини та усвідомлення його духовних цінностей. Узагальнюючи «сюжетно-оповідальний» сенс твору, К. Царьова констатує, що перші його дві частини «присвячені земній людській долі: суворий спів про тлінність земного існування, єдиним сенсом якого є виконання свого життєвого призначення, змінюється сумним монологом про несправедливість і страждання, які не знають тільки мертва. Третій монолог – про смерть, що є гіркою для щасливих і втіхою для нещасних. Четвертий – гімн прославлення любові» [20, с. 349].

Позначена «сюжетна» специфіка вокального циклу Й. Брамса зумовлена не тільки духовно-релігійними шуканнями автора, особистість якого формувалася у німецькому протестантському середовищі з показовим для нього деталізованим знанням лютерівської Біблії, але й посвяченнями цього твору. Його появі передувала тяжка хвороба та наближення смерті Клари Шуман, з якою композитора пов'язували довгі роки спілкування та глибоких почуттів. Водночас на концепцію циклу вплинуло також і передчуття Й. Брамсом власного фіналу життєвого шляху і необхідність підведення певних духовно-творчих підсумків.

Нарешті, цей твір також позначений присвятою видатному художнику, скульптору, граверу, письменнику Максу Клінгеру, що був одним з найближчих друзів композитора. Музика Й. Брамса була для нього великим джерелом натхнення та зумовила появу графічної «Фантазії на тему Брамса», а також відомого пам'ятника композитору, встановленого в Гамбурзі [див. більш детально про це: 9]. Ймовірно, Й. Брамсу імпонувала різнобічність особистості цього митця, академічні настанови творчості якого водночас мали перетин з духовними шуканнями символізму та югендстилю. На думку С. Маковського, «Макс Клінгер – натура споглядальна, замкнута в собі і до того ж глибоко аристократична. Життя цієї людини – безперервне горіння духу на одиноких вершинах. Його очі звернені до вічності! У його майстерні не чути шум дрібних і суєтних буднів. <...> У гравюрах Клінгера стикаються всі світогляди, примари всіх століть <...> В них – багатострунність Нової Людини: суперечливі страждання її думки, її прагнення до невідомого, її любов до таємниць <...> очікування її молитовних годин» [10].

Зазначимо також, що Присвята циклу «Чотири серйозні пісні» М. Клінгеру зумовлена не тільки особистими стосунками обох митців, але й певними тематичними аналогіями їх творчості, в тому числі суттєвим інтересом до теми смерті, яким позначені багато творів Й. Брамса, в тому числі й «Німецький реквієм» та аналізований вокальний цикл ор. 121, а також останні серії офортів М. Клінгера «Про смерть». Єднає названих авторів і відношення до фіналу людського буття, який обидва митці сприймають не стільки як трагедію, скільки як закономірний підсумок життєвого шляху. Для Й. Брамса – це смерть-«втішання» та ствердження домінуючої ролі любові, для М. Клінгера – втілення спокою, «урочистого примирення», «краси, що перемагає смерть» [10].

Подібного роду підхід у трактуванні смерті в творчості двох видатних митців ХІХ–ХХ століть виявляє не тільки специфіку духовних шукань німецької культури вказаного періоду, але й зв'язок їх спадщини з віковими настановами німецького протестантизму. Особливо це стосується вокального циклу Й. Брамса «Чотири серйозні пісні», який К. Царьова іменує «камерним» «новим “німецьким реквіємом”» для баса і фортепіано [20, с. 348], тоді як К. Гейрінгер вбачає в ньому ознаки «грандіозної кантати-соло», «сольної ораторії» [2, с. 303].

Аналогії між названим циклом ор. 121 з грандіозним задумом «Німецького реквієму», яку констатують багато дослідників творчості композитора, тем не менш не обмежуються тільки звертанням до теми смерті та її біблійного тлумачення, але й виявляють перетин з його концепцією-ідеєю, сформованою на тлі протестантського (лютеранського) віровчення. Згідно з узагальненнями О. Муравської, названий різновид «траурної музики» «як складова частина лютеранського траурного погребального акту набуває сенс “дару-меморіалу” та “втішання”, на відміну від латинського реквієму як канонізованого “обряду-спокути”». Змістовно-значеннева сторона зразків «Німецького реквієму», що сходять до творів авторів ХVІІ–ХVІІІ століть, «базується на уявленні про смерть як про підсумок діяльного життя індивіда, що відбиває один з аспектів християнської “ідеї смерті”», який «характеризується тяжінням до епіко-оповідального типу драматургії, відсутністю трагізму в сприйнятті смерті, стриманістю емоційного тону» та передбачає «авторську свободу у доборі і компонуванні тексту та структурної концепції жанру» [14, с. 12–13].

При цьому інтонаційна мова жанру виявляє принципове уникнення оперності та домінування типологічних ознак богослужбово-співацької традиції аж до цитувань зразків протестантського хоралу.

Цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» фактично наслідує семантико-інтонаційну специфіку концепції «Німецького реквієму», в чому позначені не тільки змістовно-типологічні аналогії між опусами композитора, що репрезентують різні етапи його творчого шляху, але й живий зв'язок його спадку з німецькою музично-історичною традицією. «Гарна пам'ять була властива всім великим. Але, мабуть, у музиці XIX століття саме Брамсу випало на долю ясно втілити цю тенденцію звернення до минулого в пошуках моральної опори, в пошуках ідеалу мудрості і краси» [20, с. 13].

В цьому плані духовно-естетична позиція композитора виявилася суголосною зі специфікою «духу» свого часу і німецької культури XIX століття, що тяжіла, за висловом Т. Манна, до «самозаглиблення». Окрім цього, видатний німецький письменник також говорить і про іншу якість духовного світосприйняття свого сучасника, визначену складним для перекладу словом “Innerlichkeit”. «З цим поняттям пов'язані ніжність, глибина духовного життя, відсутність суєтності, побожне ставлення до природи, нехитра чесність думки і совісті, – коротше кажучи, всі риси високого ліризму» [11, с. 320].

Поетика вокального циклу ор. 121 має очевидні перетини з позначеними типологічними ознаками «Німецького реквієму» та національного духовного світосприйняття, що є очевидним і в авторському відборі біблійного тексту, ідеї котрого мають аналогії зі своїм хоровим «попередником» («Німецьким реквіємом» ор. 45), і у сюжетному вибудовуванні твору, що символічно охоплює теми співвідношення життя, смерті-підсумку та осмислення їх духовного сенсу. Оптимістичний «тонус» циклу позначився також і на тональному плані твору, що виявляє послідовний рух від трагічного d-moll до героїзованого Es-dur. «Центральна тема обох творів – нікчемність, тлінність людини, старозавітна думка: “Бо кожне тіло – як трава, і всяка слава людини – як цвіт трав'яний” <...> В центрі уваги в Німецькому реквіємі є не бачення Страшного Суду, а думка про втішання <...> Подібним чином в “Чотирьох серйозних піснях” всемогутності смерті протиставляється думка

про любов, яка, за словами апостола Павла, є “найбільшою” з християнських чеснот» [18, с. 175].

Характерною є інтонаційна мова вокальної партії циклу ор. 121, що втілює, за аналогією з «Німецьким реквіємом» ор. 45, принцип «широко трактованої хоральності» [20, с. 156]. Окрім цього, у третій пісні циклу Й. Брамс звертається до початкових інтонацій старовинного лютеранського хоралу “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене»), котрі раніше були озвучені в головній партії першої частини його IV симфонії, а також склали тематичну основу першої з одинадцяти хоральних органних прелюдій композитора ор. 122. Витоки цього хоралу, згідно з історичними джерелами, пов’язують з іменами Й.К. Ланге [21, с. 439], а також з Й.В. Петерсеном [22], чия богословська та музично-поетична діяльність у XVII – першій половині XVIII століть була орієнтована на традиції німецького пієтизму. Останній, як відомо, акцентував увагу на особистій вірі індивіда та його безпосередньому зв’язку з Богом, а також на внутрішньому преображенні людини, що в певні часи викликало протистояння всередині протестантського віровчення.

Показово, що Й. Брамс, котрий ніколи офіційно не декларував свою релігійну позицію, тем не менш у своїх поглядах тяжів саме до аналогічних духовних настанов, сприйнятих вже у контексті світобачення свого часу. На думку М. Масгрейна, «Брамс не приймав догматику, і його не можна назвати віруючим в традиційному сенсі цього слова; тактовний Відман характеризує його як людину “ліберально-протестантських переконань”. Він жив, безсумнівно, тими ідеями, які лежали в основі християнства. Скарбами його бібліотеки була Біблія Лютера», видана в різні епохи. «Брамс явно вважав за краще черпати свою філософію з літератури – в тому числі, звичайно ж, з літератури священної – Біблії, і саме за цим принципом збирав бібліотеку» [13, с. 189–190].

Сказане багато в чому визначило і концепцію його вокального циклу «Чотири серйозні пісні», що, з одного боку, за текстовою основою суттєво відрізняється від аналогічних камерно-вокальних композицій його сучасників і попередників, з іншого – безпосередньо апелює до духовно-семантичних показників жанру, закладених вже в його етимології та міфопоетичній символіці («цикл» – «коло»). Духовна спрямованість твору визначена також і його тембровим «рішен-

ням», згідно з яким глибина та «серйозність» обраних автором біблійних текстів може бути відтвореною саме басом, котрий ще у ранній східнохристиянській традиції, а пізніше і в духовних кантатах Й.С. Баха, асоціювався саме з голосом Бога. Тому названий цикл став прикрасою репертуару знаменитих басів та баритонів ХХ–ХХІ століть – Д.Ф. Діскау, Х. Хоттера, Т. Квастхоффа, О. Ведернікова та ін. Водночас духовна глибина циклу, що сконцентрувала поетико-інтонаційну унікальність вокальної творчості Й. Брамса, приваблює також виконавців з іншими тембровими можливостями, в тому числі контральто (Е. Ляснер, К. Феррієр, Л. Мкртчян) і драматичне сопрано. Серед останніх особливу увагу привертає виконавська версія норвезької оперної співачки Кірстен Флагстад, відомої також своїми блискучими інтерпретаціями опер Р. Вагнера. Саме багатий досвід виконання класичних зразків німецької музики, що належать до різних стильових шарів європейської культури ХІХ століття, дозволив їй блискуче відтворити самий «дух» німецької культури цієї епохи. Адже «мистецтво Брамса, в його жорсткості і млості, в його зовнішній замкнутості і внутрішній свободі, в його фантазії і несамовитості, як і в його самодисципліні і величі, – саме німецьке» [19, с. 187].

Висновки. Отже, вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» ор. 121, що був створений у пізній період творчості композитора (1896) на основі біблійних текстів (Книга Екклезіаста, Книга Премудрості сина Сираха, Перше Послання апостола Павла до коринтян), у повному обсязі відтворює духовно-естетичні та релігійні позиції композитора, що формувалися на тлі органічного синтезу німецької протестантської духовно-співацької традиції та її композиторської інтерпретації. Водночас семантика циклу Й. Брамса виявляється співвідною і з типологічно-етимологічними ознаками «циклу» – «кола», що символічно відтворює духовні «домінанти» людського буття. Структурно-сміслові показники твору та його концептуально-сміслова ідея також виявляють перетин з типологією «Німецького реквієму», очевидний як на рівні власне брамсівського творчого спадку, так і німецької протестантської траурної погребальної традиції загалом. Зв'язок з останньою проявляється і в апелюванні до текстів лютерівської Біблії та їх вільному авторському компонуванні, і у відтворенні образу смерті як підсумку людського буття, і в

спіранні в вокальній партії на поетико-інтонаційну специфіку протестантського хоралу, що виявляється в цитуванні лютеранського гімну “Mein Jesu, der du mich” («Мій Ісус волає до мене») як символу вікової німецької духовної традиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова С.Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 303 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1965. 432 с.
3. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Учебное пособие. Кемерово : Кем ГУ, 1983. 105 с.
4. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. 320 с.
5. Захарова П.В. «Блаженны страдальцы»: о семантической организации музыки И. Брамса. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2009. № 1. С. 180–193.
6. Захарова П.В. Топосы музыки И. Брамса. *Научный вестник Московской консерватории*. 2011. № 1. С. 143–151.
7. Книга Екклезіястова, або Проповідника. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Книга_Екклесіястова_або_Проповідника (дата зверення: 10.2020 р.).
8. Лавелина Ж.А. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 267 с.
9. Любин Д. Макс Клингер – скульптор и другие мастера югендстиля в немецкой пластике конца XIX – начала XX века. *Петербургские искусствоведческие тетради*. Санкт-Петербург: Ассоциация искусствоведов (АИС). Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. 2011. Вып. 22. С. 318–330.
10. Маковский С.К. Макс Клингер. URL: nietzsche.ru/influence/art/klinger (дата звернення: 01.10.2020 р.).
11. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 10: Статьи 1929–1955. 696 с.
12. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.
13. Масгрейн М. Интеллектуальный мир Брамса. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 188–196.
14. Муравська О.В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX сто-

ліль: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

15. Панкратова О.В. О библейских и поэтических текстах в вокально-симфонических сочинениях Брамса. *Музыковедение*. 2009. № 1. С. 54–59.

16. Панкратова О.В. Проблемы формообразования в светских кантатах И. Брамса : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.

17. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2004. 43 с.

18. Флорос К. Популярность Брамса. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 173–177.

19. Фуртвенглер В. Знак гения. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 184–187.

20. Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.

21. Lehmann H., Brecht M. *Geschichte des Pietismus: Glaubenswelt und Lebenswelten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. 709 s.

22. Mein Jesu, der du mich. URL: <https://hymnary.org/hymn/DDPK1764/a321> (дата звернення: 07.10. 2020 р.).

REFERENCES

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

2. Geyringer, K. (1965). Johannes Brahms. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Darvin, M. N. (1983). The problem of the cycle in the study of lyrics. Tutorial. Kemerovo: Kem GU [in Russian].

4. Yeliseyev, I. A., Polyakova, L. G. (2002). Dictionary of literary terms. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].

5. Zakhharova, P.V. (2009). “Blessed are the sufferers”: on the semantic organization of music by J. Brahms. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 1, 180-193 [in Russian].

6. Zakhharova, P.V. (2011). Topos music by I. Brahms. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii*. 1, 143-151 [in Russian].

7. The book of Ecclesiastes, or Ecclesiastes (2020). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Книга_Екклєзіастова_або_Проповідника

8. Lavelina, ZH. A. (2005). Musical and historical context as a factor in assessing the artistic significance of instrumental quartets by Johannes

Brahms. Candidate's thesis. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. I. Glinki [in Russian].

9. Lyubin, D. (2011). Max Klinger – sculptor and other masters of Art Nouveau in German plastic arts of the late 19th – early 20th centuries. *Peterburgskiye iskusstvedcheskiye tetradi*. 22, 318–330 [in Russian].

10. Makovsky, S. K. (2020). Max Klinger. Retrieved from nietzsche.ru/influence/art/klinger

11. Mann, T. (1961). Collected works: in 10 volumes. Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury. Vol. 10 [in Russian].

12. Markova, E. (1990). The intonation of musical art. Kiev: Muzychna Ukrayina [in Russian].

13. Masgreyn, M. (1998). Brahms Intellectual World. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 188–196 [in Russian].

14. Muravs'ka, O. V. (2004). German mourning funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the XVII–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

15. Pankratova, O.V. (2009). On biblical and poetic texts in vocal and symphonic compositions by Brahms. *Muzykovedeniye*. 1, 54–59 [in Russian].

16. Pankratova, O.V. (2009). Problems of shaping in secular cantatas J. Brahms. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].

17. Rogovoy, S. I. (2004). Letters of Johannes Brahms. Extended abstract of doctor's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

18. Floros, K. (1998). Brahms popularity. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 173–177 [in Russian].

19. Furtvengler, V. (1998). Sign of genius. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 184–187 [in Russian].

20. Tsareva, E. M. (1986). Johannes Brahms: Monograph. Moscow: Muzyka [in Russian].

21. Lehmann H., Brecht M. (2004). Geschichte des Pietismus: Glaubenswelt und Lebenswelten. Gottingen: Wandenhoeck & Ruprecht [in German].

22. Mein Jesu, der du mich. Retrieved from <https://hymnary.org/hymn/DDPK1764/a321>

UDC 78.01+78.03+782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-2>**Tetiana Oleksandrivna Kaznacheieva**

ORCID: 0000-0002-8692-2844

PhD in Arts, Assistant Professor,

Assistant Professor at the Department of Common and Specialized Piano

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

itaniamusic@gmail.com

THE SPECIFICITY EMBODIMENT OF THE HOPAK GENRE IN OPERA AND DOMESTIC DANCE PRACTICE

The purpose of the article. The article deals with the specific features of the implementation of the hopak dance genre in such a complex stage form of musical art as an opera and certain signs of its existence in domestic practice. The research and comparison of the implementation of the hopak in the opera, its use as a means of revealing an image in ballet performances and the characteristic features of various domestic variants provides an opportunity to analyze a number of issues directly related to this problem.

The methodology. Historical, comparative and analytical methods have been applied to provide an opportunity to reveal the essence of differences in the implementation of the dance genres in stage forms of musical art and their domestic genre analogues.

The scientific novelty is to consider the influence of the category of stage effectiveness on the specifics of the dramaturgy of the hopak dance genre. Considering an example of the well-known Ukrainian operas by S. Hulak-Artemovsky and M. Lysenko, a stage variant of a dance, which involves clarity, technical perfection of movements, artistic completeness of the composition, was analyzed. The hopak in domestic performance is characterized by improvisation of the interpretation of time and movements, freedom of sequence of specific dance figures that are born directly during the performance of the dance without prior training.

Conclusions. A heroic historical tradition and the natural attraction of the Ukrainian ethnos to martial arts are decisive factors in preserving the popularity of the hopak dance genre. A common feature of different variants of this dance is the common basis of the meter and rhythmic structure of the dance – an anapaest foot of a free character. The stage hopak is a complex, multi-component, artistic and imaginative phenomenon. The hopak, performed in everyday life, is an eternally moving living element of ingenuous creativity, not subject to any systematization and any conditional framework. Characteristically, in any variant of the hopak, signs of the dance competition are clearly revealed. The stylistic nature of the implementation of movements depends directly on

such factors as stage effectiveness, and in the common variety the geographic affiliation is also of prime importance.

Key words: hopak, dance genre, stage effectiveness of dance, dance in opera, domestic hopak.

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

Специфіка втілення жанру гопака в опері й у побутовій танцювальній практиці

Мета роботи. У статті розглядаються специфічні особливості втілення танцювального жанру гопака в такій складній сценічній формі музичного мистецтва, як опера, і певні ознаки його існування в побутовій практиці. Дослідження та порівняння реалізації гопака в опері, його використання як засобу розкриття образу в балетних виставах і розгляд характерних рис побутових варіантів танцю, дає можливість проаналізувати низку питань, безпосередньо пов'язаних із зазначеною проблемою. **Методологія дослідження.** Застосовано історичний, компаративний та аналітичний методи, що дають змогу розкрити сутність відмінностей утілення танцювальних жанрів у сценічних формах музичного мистецтва та їх побутових жанрових аналогів. **Наукова новизна** полягає в розгляді впливу категорії сценічності на специфіку драматургії танцювального жанру гопака. На прикладі відомих українських опер С. Гулака-Артемівського та М. Лисенка проаналізовано сценічний варіант танцю, що передбачає чіткість, технічну досконалість виконання рухів, художню завершеність композиції. Гопак у побутовому виконанні вирізняється імпровізаційністю інтерпретації часу і рухів, свободою послідовності конкретних танцювальних фігур, які народжуються безпосередньо під час виконання танцю без попередньої підготовки. **Висновки.** Героїчна історична традиція і природна тяга українського етносу до бойових мистецтв є визначальними факторами збереження популярності танцювального жанру гопака. Загальною властивістю різних варіантів цього танцю є спільна основа метроритмічної структури танцю – стопа анапеста, що вільно варіюється. Сценічний гопак – складний, багатокomпонентний художньо-образний феномен. Гопак, що виконується в побуті, – жива стихія безпосереднього творчості, що вічно рухається й не підкоряється ніякій систематизації та ніяким умовним рамкам. Характерно, що в будь-якому варіанті гопака виразно проявляються ознаки танцювального змагання. Стилістичний характер виконання рухів безпосередньо залежить від такого фактору, як сценічність, а в побутових різновидах неабияке значення має географічна належність.

Ключові слова: гопак, танцювальний жанр, сценічність танцю, танець в опері, побутовий варіант гопака.

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

Специфика воплощения жанра гопака в опере и в бытовой танцевальной практике

Цель работы. В статье рассматриваются специфические особенности воплощения танцевального жанра гопака в такой сложной сценической форме музыкального искусства, как опера, и определенные признаки его существования в бытовой практике. Исследования и сравнения реализации гопака в опере, его использование как средства раскрытия образа в балетных спектаклях и рассмотрение характерных черт бытовых вариантов танца, дает возможность проанализировать ряд вопросов, непосредственно связанных с указанной проблемой.

Методология исследования. Применены исторический, компаративный и аналитический методы, которые дают возможность раскрыть сущность различий воплощения танцевальных жанров в сценических формах музыкального искусства и их бытовых жанровых аналогов.

Научная новизна заключается в рассмотрении влияния категории сценичности на специфику драматургии танцевального жанра гопака. На примере известных украинских опер С. Гулака-Артемовского и Н. Лысенко проанализирован сценический вариант танца, предполагающий четкость, техническое совершенство исполнения движений, художественную завершенность композиции. Гопак в бытовом исполнении отличается импровизационностью интерпретации времени и движений, свободой последовательности конкретных танцевальных фигур, которые рождаются непосредственно во время исполнения танца без предварительной подготовки.

Выводы. Героическая историческая традиция и естественная тяга украинского этноса к боевым искусствам являются определяющими факторами сохранения популярности танцевального жанра гопака. Общим свойством различных вариантов этого танца является основа метроритмической структуры танца – свободной варьируемая стопа апапеста. Сценический гопак – сложный, многокомпонентный, художественно-образный феномен. Гопак, исполняемый в быту – вечно движущаяся живая стихия непосредственного творчества, не подчиняющаяся никакой систематизации и никаким условным рамкам. Характерно, что в любом варианте гопака отчетливо проявляются признаки танцевального соревнования. Стилистический характер исполнения движений напрямую зависит от такого фактора как сценичность, а в бытовых разновидностях большое значение имеет географическая принадлежность.

Ключевые слова: гопак, танцевальный жанр, сценичность танца, танец в опере, бытовой вариант гопака.

Relevance of the research topic. A dance as a unique aesthetic phenomenon of human activity occupies a special place among other types of artistic creativity. A variety of phenomena relating to

the art of dance is beyond any doubts. The expressive possibilities of a dance are endless. A dance is an organic part of many stage forms of musical art. A range of dance genres in the opera is quite wide: from aristocratic, ballroom dances to flashing folk dances. In addition to these types of the dance there is a variety of different genres of classical dance in the opera.

A dance in the opera, in comparison with its genre analogues that exist in performing or everyday dance practice, is specified by special features. Its stage realization is significantly different from the implementation of the same dance, which has centuries-old traditions of everyday life. To analyze their specificity it is necessary, first of all, to consider the main features of musical-dance interaction in each of the existing implementations. The interaction of music and movement in various spheres of musical activity is a relevant musicological problem.

One of the first scientific developments on the theory and history of Ukrainian folk choreography, in which the hopak versions were analyzed in detail, is the fundamental study “Ukrainian Folk Dances” (compiled by A. Gumenyuk, edited by P. Virsky) [4]. The methods and practice of creating contemporary folk-stage choreographic works based on the implementation of traditional folk dance genres are set forth by G. Bogdanov [1]. The article by A. Lyagushchenko researches the influence of choreographic art on the development of theatrical affairs of Ukraine in the historical genesis of the formation of the national theater [7].

According to Y. Pivtorak, the period from the 1950-s until recently, the hopak in Ukraine existed almost exclusively as an art of the stage dance (unlike the diasporas, where over some time it acquired features of social dance and events) related to public holidays [12]. The history of the origin of the hopak as a military-ritual act and its transformation and development in the folk dance works are analyzed by N. Kiptilova [6]. The place and role of female dance in the stage hopak is considered by I. Gutnyk on the example of the performances of famous Ukrainian choreographers [5].

Nevertheless, issues concerning the analysis of the specifics of the implementation of the dance genres in the stage forms of musical art and their analogues in performing and everyday practice, still remain not studied enough. These aspects determined the relevance of this article.

The purpose of the study is to consider the specifics of the implementation of the hopak genre in the opera and in domestic dance practice.

The statement of the main material. In the art of a dance, a complex composition of motion interacts with the vital, inherent law of a harmonious temporal sequence – the law of a rhythm. The relationship of acoustic and muscular division of time allows us to note a direct connection of the musical rhythm and the rhythm of dance movements. Virtually all dance-related phenomena exist in organic unity with the musical beginning. Indicated properties are inherent in any sample of the dance genre, created both in musical and dramatic works (opera, ballet, etc.), and in their everyday existence. The dance genre is a holistic structure, which, when combined with specific music, determines the spectrum of a wide variety of works.

An important characteristic of various types of dances is their stage performance. The main feature of the stage dance is the possibility of implementation of its meanings on stage by means of the dance art.

Types of dances:

Nearly stage	Pre-stage	Stage
ritual	historical-domestic	Classical
folk	Ball	National
	Salon	Theatre

We shall note that any material can be implemented on the stage by dance means (and not only artistic, but also labor processes, domestic conflicts, rituals, etc.). However, a category of stage directly affects the specificity of the implementation of the dance genres. We define the characteristic features of their implementation in the opera.

Each component that contributes to the implementation of a particular dance genre in the opera is distinguished by its specific features compared to its genre analogue, existing in performing or everyday dance practice.

First of all, it is necessary to note the nature of the performance of movements. For a dance performer, the purity and precision of the external pattern in movements, the simplicity and clarity of the form of expression, the accuracy of each stage color, each gesture and intonation, as well as their artistic completeness are important

in the opera. The technique of performing musical dramaturgy on stage includes a counterpoint of musical rhythm and plastic pattern. The figurative and informative expression of a choreographic action in a specific musical dance form is of significant importance. Thus, the stage dance is a synthetic, multi-component phenomenon.

The formation of the folk-stage dances performed in the opera is connected with the transference and consolidation on the professional stage of the brightest examples of folk dance art and is significantly different from their everyday interpretation.

The most popular genre variety of the Ukrainian popular national dances is the hopak. The name comes from an exclamation “hop” during the “dance performance”; hence the verbs *hopaty*, *hopkaty* mean to jump” [8, p. 145]. Traditionally it is believed that the origin of the hopak dates back to the XVI century, to the center of the “Cossack system” – the Zaporozhska Sich. Describing the peculiarities of the life of the Cossacks, M. Hrushevsky writes: “Military music is mentioned – military trumpeters, men who played *surma* and *dovbyshy*, beating into boilers and drums” [3, p. 252].

An origin of the hopak in the atmosphere of the formation of the military spirit, suggests that originally the hopak was an exclusively male dance: men showed their strength, dexterity, determination and fighting courage therein. Accordingly, the clothes in which men dance the hopak are similar to the military uniform of the Cossacks. A characteristic feature of the men’s suit is wide trousers, the tailoring of which often took up to 10 meters of fabric. The festive costumes were sewn of silk; the shirt with wide sleeves was necessarily tucked into the pants. The Cossacks used different types of belts: wide Turkish (obviously of Oriental origin), belts made of wool or silk, 6–7 meters long, at least 50 centimeters wide [10, p. 170]. A wide leather belt – *cheres*, which the Zaporozhski Cossacks used as a cartridge belt were also especially popular. Despite the fact that there were certain foreign borrowings in the Cossacks’ clothes, the establishment of characteristic national peculiarities in Ukrainian costumes is directly related to their images in the hopak dance drama.

The indicated dominance of the male dance in the hopak is still present. However, the gradual development and spread of dance contributed to the appearance of women in it. Therefore, in the stage realization of dance there often was the coupled hopak.

The hopak, performed in the opera, primarily keeps in touch with the folk dance origins, most clearly expresses the mental char-

acteristics of the Ukrainian ethnos, and is inextricably connected with folk music.

The nature of the performance of movements in the stage variant of the hopak in a fast tempo requires a good physical form of a performer, a high level of technical dance skills.

The stage hopak is structured as a couple-mass dance; it has a certain compositional structure, an ornamental pattern.

It begins with a general “appearance of all couples that are rapidly moving in a circle. Then separate couples, triples, groups that dance separately stand out from the total mass of dancers” [11, p. 84].

A characteristic feature of the hopak is the movement in a circle, which has been a distinctive feature of many dance genre varieties since archaic times. However, quite often the choreographic structure of the dance is based on a figure of an open circle, consisting of dancing couples, and includes solo episodes of a single performer (young man). The main movements are the runner, the flying step, the tap-step, the kovyryalochka, various jumps (in particular – the splits in the jump), the walkway, the squatting dance and circular motions.

A different character of movements can be noted in its everyday performance, distinguished by freedom and improvisational interpretation of time and movements, the sequence of specific dance figures born directly during a dance performance without prior preparation.

The geographical factor influences the stylistic peculiarities of everyday life of the hopak. The hopak is common in many areas of the modern territory of Ukraine. In the central, steppe part of Ukraine, the hopak movements are distinguished by plastic roundness. In Polesie, in the Volyn region, Vinnitsa region, the territory of the Southern Bug River, the movements of everyday dance variations are more variegated, since the dance elements of other peoples are introduced into them. For example, in the dance “Sokal Kozak” the influence of Polish dance is especially noticeable.

The style of performance of stunts in the fighting hopak, created and developed by V. Pilat since 1985, differs significantly from its everyday realization. It is already a Ukrainian martial art, as a means of spiritual and physical training, based on the ancient military traditions of the Zaporozhski Cossacks [9].

The historical predecessor of the hopak is the Cossack dance. The name of the dance, as well as its varieties – Chumak, Haiduk,

comes from the name of the movements. In the cossack, the extraordinary “courage, daring and mastery of possession of a saber, so characteristic of the Danube Sich” are manifested [2, p. 41].

In everyday life, the hopak is accompanied by instrumental melodies performed by the folk ensemble (“Troisti muzyky”), in a chorus, often by singing of the dance performers themselves.

In the opera samples of this dance, the sound of a symphony orchestra enriches the figurative musical interpretation, emphasizes the close internal connection of stage and musical action. Expressive facial expressions, gesture logic, set design, the use of costumes, which emphasize the originality of the national color, are directly related to the solution of complex tasks assigned to the hopak performer by the drama of the play. Their organic realization contributes to the creation of a multi-component synthetic opera act.

The melodies accompanying the dance emphasize the ideological and emotional content, the heroic coloring of the dance, but sometimes change their character. Their typical stylistic features are a same-plan mode (major or minor), sometimes variable or of the same name, the presence of alteration. The features of the form are the squareness (symmetrical alternation of motives, phrases and sentences in a period), melodies consist mainly of two eight-measure periods; sometimes they have an introduction, code (some consist of 3, 4 or more periods).

The tempo of the dance is moderate; movements are performed widely, with a gradual acceleration, which leads to a climax – the final.

The features of the meter and rhythm are two-beat composition, variational use of the rhythmic formula of anapaest (two eighths and a quarter). This formula is characteristic rhythm-cadence melodies of the hopak.

The various stage forms of the hopak become part of the opera, drama plays, means of disclosing an image in ballet performances (ballet “Marusia Boguslavka” by A. Svechnikov, “Taras Bulba” by V. Solovyov-Sedoy, “Konek-Gorbunok” by Puni, “Gayane” by A. Khachaturian and etc.).

The hopak from the three-act ballet “Taras Bulba” by V. Solovyov-Sedoy based on the novel of the same name by N. Gogol staged by a choreographer R. Zakharov still continues its stage life, being a concert number of outstanding dancers of modernity – V. Pisarev, Sh. Yagudin, A. Korsakov and others.

A stage variant of the hopak, which became an academic variant, was created by the choreographer P. Virsky. One of the most famous Ukrainian professional art dance groups – the National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine – bears his name. And at present, the ensemble traditionally ends its concerts with the performance of the hopak staged by a master founder.

The hopak is a bright, colorful component of the operas of M. Mussorgsky “The Sorochinsky Fair”, P. Tchaikovsky “Mazepa”, “Tcherevichki”, N. Rimsky-Korsakov “May Night” and many other works.

The hopak plays a significant role in the history of Ukrainian opera. In the first Ukrainian professional opera on the national plot of S. Hulak-Artyomovsky “Zaporozhets beyond the Danube”, the hopak becomes the genre basis of the suite form. In the second act of the opera, the composer creates a whole gallery of bright Ukrainian dance images. The first dance of the suite (№ 10, Allegretto) is a stage variant of the couple hopak, which is performed by young people (boys and girls). The third dance of the suite (№ 12, Allegretto) is the dance of the Cossacks of the Danube Sich – the Cossack. The next dance suite (№ 13, Moderato) – Zaporozhskiy Cossack. № 12 and № 13 are a scenic example of a male-dominated dance in the hopak, in which dance performers are gradually moving from slow, simple steps to quick, virtuoso movements.

In the second act of the opera “The Aeneid” by M. Lysenko, the hopak forms the basis of the central stage of the opera (the feast of the Gods on the top of Olympus). № 15 – the hopak on Olympus (№ 15) is an example of a genre transformation that contributes to the formation of the satirical musical characteristic of Zeus. In this episode, the composer creates a complex, original version of the rondo form, uses the Ukrainian folk melody with its tone-mode characteristic feature, emphasizing the fourth elevated degree. The structure of the number clearly shows signs of a dancing contest; the material is convenient for performing complex movements and stunts.

Conclusions. The heroic historical tradition and natural thrust of the Ukrainian ethnos to the martial arts are decisive factors for the continued popularity of the hopak dance genre, both in everyday life and in various stage forms of musical art. A common feature of different variants of this dance is the basis of the meter and rhythmic structure of the dance – a freely variable foot of the anapest.

The stylistic nature of the realization of movements depends on factors such as stage design, geographical affiliation of the everyday variant. An accompaniment of the dance in everyday life and in the opera realization is also significantly different.

The stage hopak is a complex, multi-component, artistic and imaginative phenomenon. The hopak, performed in everyday life, is an eternally moving living element of ingenuous creativity, not subject to any systematization and any conditional framework.

The considered specificity of the implementation of the hopak genre in opera and domestic practice shows that the hopak genre retains its importance and relevance, being a genre symbolizing peculiarities of the Ukrainian mentality.

BIBLIOGRAPHY

1. Богданов Г.Ф. Работа над танцевальной речью. Москва : ВЦХТ, 2006. 160 с.
2. Болотов М. Танцы в «Запорожце за Дунаем». М. Болотов, П. Вирский. Запорожец за Дунаем. Постановка Государственного академического театра оперы и балета УССР. Киев / ред. Д.А. Грудина. Харьков : Мистецтво, 1936. С. 41–43.
3. Грушевский М.С. Иллюстрированная история Украины с приложениями и дополнениями / сост. И.И. Брояк, В.Ф. Верстюк. Донецк : БАО, 2004. 768 с.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 616 с.
5. Гутник І.М. Місце та роль жіночого танцю у сценічному гопаку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 211–214.
6. Кіптілова Н. Гопак як один з феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. 2014. Вип. 14. С. 75–80.
7. Лягушенко А.Г. Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 305–310.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
9. Пилат В.С. Бойовий гопак. Львів : Логос, 1999. 336 с.
10. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 1978. 243 с.
11. Ткаченко Т.С. Народный танец. Москва : Искусство, 1954. 683 с.
12. Pivtorak Y. Ukrainian Hopak: From Dance for Entertainment to Martial Art. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 2016. P. 299–305.

REFERENCES

1. Bogdanov, G. F. (2006). Work on the dance speech. Moskva : VTsKhT [in Russian].
2. Bolotov, M. (1936). Dances in “Zaporozhets beyond the Danube”. M. Bolotov, P. Virskiy Zaporozhets for the Danube. Staging of the State Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR Kyiv; ed. D. A. Hrudyna. Kharkov: Mistetstvo [in Russian].
3. Grushevskiy, M. S. (2004). Illustrated history of Ukraine with appendices and additions. Comp. I.I. Broyak, V.F. Verstyuk. Donetsk: BAO [in Russian].
4. Gumenyuk, A. (1969). Ukrainian Folk Dances. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Gutnyk, I. (2018). Place and role of women dance in stage gopak. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 2, 305–310 [in Ukrainian].
6. Kiptilova, N. (2014) Gopak as One of the Phenomena of Ukrainian Dance. Visnyk Lvivskogo Universitetu, 14, 75–80 [in Ukrainian].
7. Lyagushchenko, A. (2018). Influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine: the historical aspect. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 4, 211–214 [in Ukrainian].
8. Musical encyclopedic dictionary (1990) [ch. ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
9. Pylat, V. (1999). Fighting Hopak. Lviv: Lohos [in Ukrainian].
10. Stamerov, K. K. (1978). Essays on the history of costumes. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Tkachenko, T. S. (1954). Folk dance. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
12. Pivtorak, Y. (2016). Ukrainian Hopak: From Dance for Entertainment to Martial Art. Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 299–305 [in English].

УДК 792.82:78.03(44)«19»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-3>

Екатерина Юрьевна Краснощок

ORCID: 0000-0003-0804-6807

кандидат искусствоведения,

концертмейстер кафедры вокально-хоровой подготовки преподавателя,

преподаватель кафедры фортепиано

Коммунального учреждения «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия» Харьковского областного совета

katryn4444@gmail.com

Ирина Ивановна Полубоярина

ORCID: 0000-0003-1911-8183

доктор педагогических наук,

заведующая кафедрой теории и методики художественного образования

Харьковского национального университета искусств

имени П. И. Котляревского

195828@ukr.net

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МОДЕРНИЗМА ПЕРИОДА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Цель работы – рассмотреть понятие «модернизм» в историческом аспекте его формирования, проанализировать ключевые художественные тенденции периода становления французского модернизма на примере не только музыкальных сочинений композиторов-модернистов, но и произведений представителей других видов искусств, живших и творивших в период 20-х годов XX века во Франции. Также задача исследования – выявить те новаторские идеи и творческие методы, что способствовали обновлению музыкального искусства. **Методология исследования** основывается на историко-контекстуальном, компаративном и системно-аналитическом методах. **Научная новизна** исследования состоит в том, что становление французского музыкального модернизма рассматривается в контексте общих художественных идей, сформировавшихся в уникальном социуме представителей художественной парижской богемы, жившей и творившей в районе Парижа Монмартрас. Данный ракурс позволяет более глубоко изучить новаторские тенденции в музыкальных произведениях периода 20-х годов XX века, возникшие на основе творческого взаимодействия. Проанализированы следующие произведения французских композиторов-модерни-

стов: камерно-вокальний цикл Ж. Орика «Восемь поэм Жана Кокто», камерно-вокальний цикл «Бестиарий или Кортёж Орфея» Ф. Пуленка и одноименный камерно-вокальный цикл Л. Дюрея, балет Э. Сати «Парад», рондо-балет Д. Мийо «Бык на крыше». Анализ художественных, литературных и музыкальных произведений данного периода позволил выявить общие темы, идеи и концепции, а также творческие методы, сквозные образы и символы, присущие произведениям разных видов искусств. **Выводы.** В статье рассмотрено понятие «модернизм» в историческом, философском и художественном смысле. В результате исследования исторического периода, а также анализа избранных автором произведений представителей разных видов искусства были определены общие идеи и художественные тенденции, свойственные произведениям периода 20-х годов XX века. Взаимобмен новаторскими «изобретениями» между представителями разных видов искусств обоснован единым стремлением к обновлению искусства и дружеским сотворчеством. Анализ избранных в исследовании музыкальных произведений 20-х годов XX века показал, что композиторы воплотили идеалы, тенденции и художественные методы, свойственные общему движению авангарда того периода, среди них — ассоциативно-аллюзивный метод, метод *ready-made*, метафоричность письма, идея «новой простоты», идея «очищения искусства», кадровая драматургия. Эти дефиниции соответствуют таким течениям модернизма, как сюрреализм, кубизм, орфизм. В итоге синтез искусств и взаимопроникновение художественных принципов и методов в произведениях, обладающих жанровой спецификой, определены как ключевые характеристики французского модернизма.

Ключевые слова: авангард, художественное направление, кубизм, орфизм, Жан Кокто, Пабло Пикассо, «Группа Шести», интонационная драматургия, аллюзии, синтез искусств, живопись, дизайн.

Krasnoshchok Kateryna Yuriivna, PhD of Art History, Accompanist at the Department of Vocal and Choral Training of a Teacher, Teacher at the Piano Department of the Municipal Establishment “Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy” of Kharkiv Regional Council

Poluboiarina Iryna Ivanivna, Doctor of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Theory and Methodology of Art Education of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

The synthesis of arts in the context of formation of French musical modernism in the period of the 20s of the XX-th century

The purpose of the work is to consider the concept of “modernism” in the historical aspect of its formation, to analyze the key artistic tendencies of the formation period of French modernism according to the example not only of the musical works of modernist composers, but also the works of representatives of other types of arts who lived and worked during the 20s in the XX-th century in France. Also, the task of the research is to identify those innovative ideas and creative methods that contributed to the renewal of musical art. **The methodology** is based on historical-contextual, comparative

and system-analytical methods. **The scientific novelty** of the research is in the fact that the formation of French musical modernism is considered in the context of general artistic ideas that were formed in the unique society of representatives of the artistic Parisian bohemia, who lived and worked in the Montmarnas region of Paris. This perspective allows to study deeper the innovative trends in musical works in the period of the 20s of the XX-th century, which arose on the basis of creative interchange. There were analyzed such works of French modernist composers as chamber-vocal cycle by J. Auric “Eight Poems by Jean Cocteau”, chamber-vocal cycle “Bestiary or Orpheus Cortege” by F. Poulenc and chamber-vocal cycle with the same name by L. Durey, ballet by E. Satie “Parade”, rondo ballet “The Bull on the Roof” by D. Millau. The analysis of the artistic, literary and musical works of this period gave the possibility to identify common themes, ideas and concepts, as well as the creative methods and cross-cutting images and symbols inherent in works of different types of art. **Conclusions.** The article examines the concept of “modernism” in historical, philosophical and artistic senses. As a result of this historical period studying, as well as the analysis of the works of different representatives of the art, that were selected by the author, the general ideas and artistic trends which were identified in the works of the period of the 20s of the XX-th century. The interchange of innovative “inventions” between representatives of different kinds of arts is justified by a common desire to renew art and to friendly co-creation. An analysis of the musical works of the 20s showed that composers embodied the ideals, trends and artistic methods which were inherent in the general avant-garde movement of that period. There are the associative and allusive method, the ready-make method, the metaphorical writing, the idea of “new simplicity”, the idea of “purifying art”, personnel drama among them. These definitions fit such streams as modernism, surrealism, cubism, orphism. As a result, the synthesis of the arts and the interpenetration of artistic principles and methods in works with genre specificity are identified as key characteristics of French modernism.

Key words: avant-garde, artistic direction, cubism, orphism, Jean Cocteau, Pablo Picasso, “Group of Six”, intonational dramaturgy, allusions, arts synthesis, painting, design.

Краснощок Катерина Юріївна, кандидат мистецтвознавства, концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя, викладач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

Полубояріна Ірина Іванівна, доктор педагогічних наук, завідувач кафедри теорії та методики мистецької освіти Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Синтез мистецтв у контексті формування французького музичного модернізму періоду 20-х років XX століття

Мета роботи – розглянути поняття «модернізм» в історичному аспекті його формування, проаналізувати ключові художні тенденції періоду становлення французького модернізму на прикладі не тільки

музичних творів композиторів-модерністів, а *q* творів представників інших видів мистецтв, які жили і творили в період 20-х років ХХ століття у Франції. Також завдання дослідження – виявити ті новаторські ідеї і творчі методи, що сприяли оновленню музичного мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-контекстуальному, компаративному *q* системно-аналітичному методах. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що становлення французького музичного модернізму розглядається в контексті загальних художніх ідей, що сформувалися в унікальному соціумі представників художньої паризької богемі, яка жила і творила в районі Парижа Монпарнас. Цей ракурс дає змогу більш глибоко вивчити новаторські тенденції в музичних творах періоду 20-х років ХХ століття, що виникли на основі творчого взаємообміну. Проаналізовано такі твори французьких композиторів-модерністів: камерно-вокальний цикл Ж. Оріка «Вісім поем Жана Кокто», камерно-вокальний цикл «Бестіарій або Кортєж Орфея» Ф. Пуленка й однойменний камерно-вокальний цикл Л. Дюрєя, балет Е. Саті «Парад», рондо-балет Д. Мійо «Бик на даху». Аналіз художніх, літературних і музичних творів цього періоду дав змогу виявити загальні теми, ідеї та концепції, а також творчі методи, наскрізні образи й символи, властиві творам різних видів мистецтв. **Висновки.** У статті розглянуто поняття «модернізм» в історичному, філософському та художньому сенсах. У результаті дослідження історичного періоду, а також аналізу обраних автором творів представників різних видів мистецтва визначені загальні ідеї й художні тенденції, властиві творам періоду 20-х років ХХ століття. Взаємообмін новаторськими «винаходами» між представниками різних видів мистецтв обґрунтований єдиним прагненням до оновлення мистецтва і дружньою співтворчістю. Аналіз обраних у дослідженні музичних творів 20-х років ХХ століття показав, що композитори втілювали ідеали, тенденції та художні методи, властиві загальному руху авангарду того періоду, серед них – асоціативно-алюзивний метод, метод *ready-made*, метафоричність письма, ідея «нової простоти», ідея «очищення мистецтва», кадрова драматургія. Ці дефініції відповідають таким течіям модернізму, як сюрреалізм, кубізм, орфізм. У підсумку синтез мистецтв і взаємопроникнення художніх принципів і методів у творах, що володіють жанровою специфікою, визначені як ключові характеристики французького модернізму. **Ключові слова:** авангард, художній напрям, кубізм, орфізм, Жан Кокто, Пабло Пікассо, «Група Шести», інтонаційна драматургія, алюзії, синтез мистецтв, живопис, дизайн.

Актуальность темы исследования. Деятельность художников первой трети ХХ века отмечена революционно-преобразовательными тенденциями, стремлением посредством искусства изменить окружающий мир. Наряду с общими закономерностями, которыми обладает искусство авангарда, французский модернизм отличают своеобразные особенности.

Анализ научных исследований вопроса становления модернизма и особого социума, в котором он формировался, показал, что этот аспект следует рассматривать в следующих контекстах: историческом, философском и художественном. Выявить особенности данного художественного направления в искусстве – актуальная задача современного искусствоведения, ибо его основополагающие черты стали отправными точками для развития всего мирового искусства XX века. Как «искусство номер два» (М. Лифшиц) [15, с. 444], модернизм связан не столько с рождением «современного искусства», сколько «другого искусства», которое восстало против классических эпох, традиций реализма, против красоты форм и реальности изображения в искусстве» [16, с. 283].

Необходимое условие изучения произведений эпохи становления французского модернизма – в понимании их синтетической природы. Ибо яркий индивидуальный стиль каждого представителя творческой богемы Парижа является результатом общего авангардного движения, дружеского сотрудничества и творческого взаимообмена.

Синтез как основная характеристика данного направления предопределил обращение в исследовании к художественным произведениям разных видов искусств. Согласно G. Massobrio, модернизм – «не столько стиль эпохи, сколько стиль тех, кому в то время не терпелось стилизовать собственную эпоху» [17, с. 37]. Проявление творческих методов, связанных с синтезом искусств и взаимопроникновением ключевых образов и идей периода становления французского модернизма, нашли проявление в следующих музыкальных произведениях периода 20-х годов XX века: вокально-инструментальном цикле «Восемь поэм Жана Кокто» Ж. Орика, балете «Парад» Э. Сати, рондо-балете «Бык на крыше» Д. Мийо и вокально-инструментальных циклах «Бестиарий или Кортёж Орфея» Ф. Пуленка и Л. Дюрея.

Цель исследования – рассмотреть понятие «модернизм» в историческом аспекте его формирования, проанализировать ключевые художественные тенденции периода становления французского модернизма, обнаруженные в произведениях представителей разных видов искусств; выявить те новаторские идеи, что способствовали обновлению музыкального искусства и проявились в произведениях французских композиторов модернистов.

Научная новизна исследования состоит в том, что становление французского музыкального модернизма рассматривается в контексте общих художественных идей, сформировавшихся в уникальном социуме представителей творческой парижской богемы. Сделан краткий исторический экскурс в события, предшествующие зарождению французского модернизма, связанные с «исходом» представителей французской художественной богемы в район Монпарнасского холма. Данный ракурс позволяет более глубоко изучить новаторские тенденции в музыкальных произведениях периода 20-х годов XX века, возникшие на основе творческого взаимообмена художественными «изобретениями» представителей разных видов искусства. Анализ художественных, литературных и музыкальных произведений периода формирования французского модернизма позволил выявить общие темы, идеи и концепции, а также творческие методы, сквозные образы и символы, присущие произведениям разных видов искусств и различным жанрам.

Изложение основного материала. Согласно А. Левандовскому, своеобразие французского модернизма определяется тем, что он возник в районах Монмартр и Монпарнас, где жили художники, и в той социальной среде, что получила наименование «парижская богема» [14, с. 8].

История богемы (*la bohème*) во Франции ведет к «шекспировской эпохе» XVII века, связана с творчеством Теофиля де Вио, Франсуа де Вийона. На рубеже XIX–XX веков богема проявляет себя как социальное явление, накладывая существенный отпечаток на литературу. Ее представителями периода романтизма стали В. Гюго, Э. Борель. Позднее жизнь богемы становится плодотворной почвой для рождения символизма и появления новых имен в искусстве Франции (Ж. Мореаса, П. Верлена). В XIX веке в районе Монпарнаса творили Ф. Шатобриан, О. де Бальзак, А. Рембо.

Рождение нового смыслового наполнения понятия «*la bohème*» связано с рядом художественных произведений: «*Scenes de la vie de Bohème*» («Сцены из жизни богемы») Анри Мюрге, с операми Леонкавалло (1864) и Пуччини (1896). В соответствии с представлениями об идеалах «творческого содружества» формировался образ жизни представляющих парижскую богему художников, находя отражение в их творчестве. С этого периода «богема» закрепила за собой

значение творческого «братства» художников, посвященных и приобщенных к «высокому миру искусства».

Пребывание, быт, творчество художников богемы на Монмартре и Монпарнасе имели существенные различия. Если Монмартр был не только местом творчества, но и поэтическим образом, многократно запечатленным в художественных произведениях, то последующий «исход на Монпарнас» (Жан-Поль Креспель) обусловил иное отношение художников к этому месту, ставшему городом в городе, где процветал урбанизм, звучал джаз и царил one-step (модный по тем временам танец).

Именно те представители художественной богемы Парижа, что обосновались на Монпарнасе, заложили основы авангардным течениям, воплотившим то направление в искусстве XX века, что обрело название модернизм. С. Юткевич подчеркивает, что художники Монпарнаса являлись «интеллектуальным авангардом современного искусства» [25, с. 6], а Жан-Поль Креспель называет Монпарнас «форумом, объединявшим людей искусства более четверти века» [14, с. 23]. В среде французской богемы утвердился тип «детского мироощущения», нашедший воплощение в таких направлениях модернизма, как дадаизм, примитивизм, сюрреализм.

Постепенно Монпарнас стал не только местом обитания представителей богемы, но и легендой в истории искусства XX века. «Великое переселение» художников с Монмартра на Монпарнас началось с 1910 года. Первыми из тех, кто ушел на Монпарнас, были П. Пикассо, А. Дерен, А. Модильяни. Поколение, вступившее в XX век с радостными иллюзиями, растеряло их за годы Первой мировой войны и последовавшего за ней экономического кризиса. Вот почему богему этого периода представляет «потерянное поколение» (определение Гертруды Стайн).

В 1914 году плеяда художников пополнилась новым потоком иностранцев. Так сформировалась одна из характерных черт парижской богемы – интернациональность: «Необычное, странное зрелище представляло собой собрание человеческих особей, включавшее в себя представителей практически всех рас земного шара» [14, с. 141]. Благодаря соцветию художников разных национальных культур, возник тот социально-художественный пласт, который и составил парижскую богему XX века. Сколь интернационально было содружество

художников парижской богемы, столь же разнообразны были художественные течения модернизма той эпохи, постепенно охватывающем все виды искусства — литературу, музыку, театр и кино. Подлинными центрами артистической и художественной жизни представителей разных видов искусств стали кафе «Ротонда» и «Дом» — места встреч художников и поэтов, где рождались новые идеи искусства XX века. Жан-Поль Креспель так характеризует значение этих мест: «Произведения рождались в мастерских, но здесь, в кафе, вынашивались идеи и складывались определенные эстетические взгляды» [14, с. 114].

В первой половине XX века возникли новые журналы: «Стихи и проза», «Суаре де Пари» (главный редактор Г. Аполлинер). Немаловажный вклад в освещение развития искусства внесли и менее значительные издания: «Марж», «Монжуа», «Сик», «Монпарнас».

Кроме перечисленных центров французского модернизма в Париже существовали и учебные заведения, следующим по пути развития авангарда. Среди них наиболее значительный вклад внесли академии «Кола-росси», «Гранд-Шомьер», «Ла Палетт», «Модерн».

Еще одним феноменом творческой жизни Парижа следует считать приток на Монпарнас американских деятелей искусства: Хемингуэя, Скотта Фиджиральда, Фолкнера, Генри Миллера, Шервуда Андерсена, Джорджа Гершвина, Мэна Рея. Именно влияние французского модернизма на американских художников открыло миру гений Уолта Уитмена в литературе, Хайлера Хилера, Джо Дэвидсона, Мэна Рея в живописи.

Воздействие американской культуры сказалось не только во вкусах публики и триумфальном шествии джаза по Европе. В Париже появляются новые танцплощадки, среди которых особое место занимал «Негритянский бал». Некоторые празднества были посвящены непосредственно представителям французской богемы: бал «Дружеской помощи художникам», бал «Орды», бал «Баналь», организованный Союзом русских художников.

Для художников-модернистов Франции характерно сотрудничество в поисках нового языка искусства. На данную тенденцию указывает М. Петров в диссертационной работе «Язык искусства и картина мира». По мнению исследователя,

в первой половине XX века в среде французской богемы возникла теория «жизнестроительства художника по образцу богемы. Произошло, своего рода, сращивание творчества художника с его имиджем, при котором имидж (поведение) стал его «визитной карточкой». Поняв это, представители западноевропейского искусства первых десятилетий XX века постарались в мельчайших деталях запечатлеть своих современников» [18, с. 11]. Подтверждением тому служат многочисленные произведения и мемуары художников французского авангарда Ж. Кокто, А. Моруа, Д. Мийо, Ф. Пуленка. Поэтические портреты представителей «братства богемы» поистине бесценны. В мемуарах о П. Пикассо Ж. Кокто так характеризует атмосферу жизни представителей художественной богемы Парижа XX века: «Когда я был молод, все мы жили на Монпарнасе, были бедны и не ведали политических, социальных или национальных разногласий... Мы составляли единое целое и, хотя часто дрались, часто ссорились друг с другом, но между нами царил некий интернациональный патриотизм. Такой патриотизм – особая привилегия Парижа, поэтому этот город нередко остается загадкой для посторонних» [8, с. 728].

Поскольку художники, поэты, театральные деятели, музыканты и даже апологеты индустрии моды и дизайна находились в тесном дружеском контакте, модернизм, ими провозглашенный, отличает влияние разных видов искусства друг на друга. Так, новаторство в области живописи подхватывали музыканты, образы, порожденные воображением поэтов, воплощали художники. Даже мода, утверждающая простоту форм, сказывалась и в лапидарности средств музыкальной выразительности композиторов, стоявших в авангарде на пути обновления искусства. Об этом свидетельствует, в частности, идея «новой простоты», провозглашенная Ж. Кокто в манифесте «Петух и Арлекин», подхваченная композиторами «Группы Шести».

Художественные произведения периода 20-х годов XX столетия содержат многочисленные аллюзии на работы современников, творивших в других областях искусств. Примером может послужить стихотворение Ж. Кокто «Art poétique» (1922 г.) [9, с. 84]. Проанализируем поэтический текст Ж. Кокто. В стихотворении «Art poétique» поэт провозглашает отказ от любовных страстей как символа романтизма. Фраза

«Сна продолжительней сны» – метафорическое утверждение творческого метода, отображающего мир не реальный, а сновидческий (сюрреализм). Манифест содержит неназванный, но предполагаемый ассоциативно-аллюзивный метод. Программа Нового искусства разработана Ж. Кокто на основе научно-художественного анализа картин французских художников последней трети XIX века. Образцом для Ж. Кокто был, в частности, Поль Сезанн (его работа «Берег Марны» (1888)). В этой картине художник впервые добился воспроизведения обобщенной геометрической формы пейзажа. Упоминается и образ Матроса, связанный с разработкой этого сюжета в творчестве Анри Матисса (становление фовизма). Образ деревьев связан с Эриком Сати, художником-самоучкой, который на протяжении всей жизни учился рисовать, изображая одно и то же дерево. В качестве образца эволюции искусства Кокто вводит аллюзию на сюжет «Завтрак на траве». Существует три интерпретации «Завтрака на траве»: Клода Моне, Эдуарда Мане, Поля Сезанна. Упоминание этого утвердившегося в искусстве сюжета акцентирует внимание на пути преобразования художественной мысли того периода, пути от наполненного воздухом и солнцем Клода Моне, через парадоксальность Эдуарда Мане к геометризации пространства и технике эскиза Поля Сезанна.

В этой связи показательна работа Анри Матисса: диптих «Музыка» и «Танец». Созданные по заказу С. Шукина, эти два полотна вызвали бурную полемику на выставке Осеннего салона 1910 года. Образы статичной «Музыки» и динамичного «Танца» демонстрируют еще и «звучащую» цветовую палитру. Аллегорично поданный сюжет о других музах в искусстве, живописно запечатленный в фовистской манере «чистых цветов», утверждает идею взаимодействия разных видов искусств как важнейшую характеристику модернизма.

Ассоциативный метод позволял воссоздать в художественном произведении модель единого общекультурного пространства, в котором жили и творили французские художники, музыканты, поэты. Подобные тенденции свойственны и музыкальным произведениям того периода. Искусство композиторов-модернистов представляет собой тот тип творчества, который являет логическое завершение фрейдовской триады «игра-фантазия-сновидения». Данный метод был преломлен как в поэзии Ж. Кокто, так и в музыкальной дра-

матургии произведений Э. Сати и композиторов «Группы Шести», найдя выражение в аллюзиях на шедевры искусства, «приметы современности», имена известных людей.

Примером воплощения данного творческого метода является камерно-вокальный цикл Ж. Орика «Восемь поэм Жана Кокто», система смыслообразов которого связана с живописью Анри Руссо, со стилем музыки Э. Сати, творческой личностью Мари Лорансен. Первый номер посвящен композитору Эрику Сати «Воздавая должное Эрику Сати». Два номера цикла посвящены художникам: номер шестой – «Мари Лорансен», номер восьмой – «Анри Руссо». Кроме того, в номере «Мари Лорансен» присутствует еще один завуалированный портрет: знаменитого поэта Г. Аполлинера, возлюбленного художницы.

Анализ вербального текста и интонационной драматургии цикла Ж. Орика «Восемь поэм Ж. Кокто» обнаружил аллюзии на следующие картины Анри Руссо (Таможенника Руссо): «Спящая цыганка», «Заклинательница змей», «Сновидение», «Карнавал», «Мост в Севре», «Напавший тигр», «Муза, вдохновляющая поэта», «Эйфелева башня», «Свобода, приглашающая художников к участию в Салоне Независимых».

Присутствуют намеки и на музыкальные произведения Э. Сати, среди них – оркестровая пьеса «В лошадиной шкуре», фортепианные пьесы «Пять гримас для сна в летнюю ночь», «Три пьесы в форме груши», «Rag-time Теплохода» из балета Э. Сати «Парад».

Особое внимание заслуживает художественное течение орфизм, нашедшее проявление в произведениях различных видов искусств. Порожденный креативным умом поэтов Г. Аполлинера и Ж. Кокто, миф об Орфее-Художнике воплотился в ряде художественных произведений того периода. Идея катарсиса великой силы искусства осмыслена в поэтическом цикле Г. Аполлинера «Бестиарий или Кортеж Орфея», написанном в сотворчестве с Р. Дюфи, создавшем ряд гравюр к поэтическим катренам поэта. В дальнейшем эту идею подхватили и музыканты: яркие представители «Группы Шести» композиторы Л. Дюрей и Ф. Пуленк. В 1919 году увидели свет два вокально-инструментальных цикла с одноименным названием «Бестиарий или Кортеж Орфея» на тексты Г. Аполлинера.

В данном случае обе композиторские интерпретации имеют и много общего, и явные различия. Роднит эти циклы

глубокое постижение афористического поэтического слова Г. Аполлинера и жанр миниатюры, положенной в основу формообразования. И «Бестиарию» Л. Дюрея, и вокально-инструментальному циклу Ф. Пуленка свойственно взаимодействие смыслообраза с формообразом: принцип, в котором форма целого и его структурные единицы подчинены единой задаче передать основную идею авторского замысла поэта. Вслед за емкими метафорами Г. Аполлинера, лирично либо иронично изображающими то или иное животное своего поэтического «зверинца», циклы Л. Дюрея и Ф. Пуленка не лишены музыкальной изобразительности.

Последовательное обращение к одному и тому же сюжету и его всестороннее интерпретирование в разных видах искусства еще раз подтверждает мысль о тесном содружестве художников-модернистов, живших в одно время в одном социуме и творчески взаимодействующих друг с другом. Показательно, что вокально-инструментальный цикл «Бестиарий или Кортеж Орфея» Ф. Пуленка посвящен Л. Дюрею. Это – его ответ, еще одно художественное переосмысление первоначальной поэтической идеи Г. Аполлинера уже в рамках музыкального искусства.

Одним из сквозных символов французского модернизма является образ быка. Он обнаруживается во многих художественных произведениях периода 20-х годов XX века. Обращение художников разных видов искусств к этому мифологическому персонажу вызвано устоявшейся трактовкой этого образа периода 20-х годов XX века, связанной с его «солнечной» божественной сутью. Модернисты олицетворяли образ быка с Орфеем, поэтом, прошедшим духовное очищение, спустившись в ад и вернувшись на землю.

Образ быка выявлен в живописи. В рисунках Ж. Кокто неоднократно изображает это животное с рогами в виде лиры. В заключительных кадрах кинофильма Ж. Кокто «Завещание Орфея» на фоне авторского рисунка, изображающего быка, звучит голос поэта, резюмирующего идею фильма: «Если вы по ходу фильма встретили несколько известных актеров, это не потому что они известны, а потому, что подходили на эти роли, и к тому же они мои друзья». В фильме снимались Пабло Пикассо, Жан Маре, Серж Лифарь, Шарль Азнавур, сам Жан Кокто. Искусство кинематографии, которое Ж. Кокто называл «Десятой музой», предстает в качестве объ-

єдиного звена різних видів мистецтв, але єдиної Поетичності. Присутність поезії в будь-якому мистецтві — це один з постулатів модернізму («*poiesis*» — від грецького «робити», «створювати»).

Існує і музичне мистецтво образу бика, зокрема, в балеті Д. Мійо «Бик на даху» (1919). Також називався і один з барів Монпарнаса, де зустрілися митці, поети і музиканти «Групи Шести». Саме виникнення цього творчого об'єднання обумовлено атмосферою пануючою на Монпарнасі, заснованою на взаємодії представників різних мистецтв, передбачаючи дружнє співробітництво, аполітичність, інтернаціональний патріотизм. Евелін Юрард-Вільтард зауважує, що за час діяльності «Шестерки» живопис і музика були особливо близькі. Порівнюючи музику «Групи Шести» з живописом, дослідник уподобляє чіткі контури мелодії, до яких прагнули музиканти, до техніки фовістів, використання невеликих ансамблів оркестру — з тяготенням до «чистих» кольорів, цитування мелодій — з колажуванням [27]. Подібний метод «закріплення овеличених метафор» (поняття Ж. Кокто) пов'язаний з мистецтвом кінематографа. Його репрезентує, зокрема, драматургія балету «Бик на даху» Д. Мійо: його відеоряд і «кадрова» музична палітра.

Говорячи про Нове мистецтво періоду становлення французького модернізму, неможливо не відзначити яскраве манифестальне творіння, створене в середовищі творчої парижської богемної і репрезентуючого синтезу мистецтв особливого типу. Це — балет Е. Саті «Парад» (1918). Спектакль був замовлений С. Дягелевим. Хореографією займався Л. Мясин. Лібретто написано Ж. Кокто, а пояснювальна стаття до прем'єри «Парада» — поетом Г. Аполлінером. П. Пікассо створив декорації і сценічні костюми. В «Портретах-вспоминаннях» Ж. Кокто згадує також футуристів у главі про Маринетті, зробивши ескізи костюмів-каркасів для Зазывал: «Футуристами були тоді Памполіні, Балла, Кара» [8, с. 733]. Е. Саті привернув до роботи над балетом тих представників різних мистецтв французького мистецтва, які були в авангарді. Ж. Кокто так згадує це час: «В гробу «Тальоні» в Римі ми разом працювали над «Парадом». Це були роки моєї серйозної

ной дружбы с Пикассо», – вспоминает Ж. Кокто в разговоре с Адольфом Гофмайстером [8, с 806].

Призванный «сыграть роль манифеста кубистов» [6, с. 157], балет «Парад» объединил такие элементы разнообразных сценических традиций, как театр, цирк, мюзик-холл, ярмарку, искусство хореографии. Вместе с тем каждый элемент сохранял и свою специфику, что способствовало возникновению своего рода «эффекта отталкивания» искусств. Ф. Пуленк заметил: «На сей раз все искусства брыкались в своих оглоблях» [6, с. 57].

Образцом «жизнестроительства» по типу парижской богемы является и объединение музыкантов «Группа Шести». Их концерты проводились в ателье на улице Юген на Монпарнасе в период между 1918 и 1930 годами. «Шестерка» выступала также в бульварном театре «Старая Голубятня» (района Сен-Мишель), а на рю Буасси д'Англа находился бар «Бык на крыше», ставший «штабом Нового искусства», в котором собирались композиторы, художники-модернисты и Ж. Кокто. По мнению Г. Филенко, «налет «богемности» надолго сохранится в миниатюрах и малых музыкально-театральных формах Д. Мийо, Ф. Пуленка, Ж. Орика» [22, с. 84]. В концертах композиторов группы «Шести» принимали участие такие музыканты-исполнители, как Ж. Батори, Э. Журдан-Моранж, М. Мейер, Ж. Меерович, А. Воробур, А. Кубицкий. Встречи композиторов-модернистов с друзьями-художниками П. Пикассо, Ф. Леже, Ж. Брак, М. Лорансен, И. Лагю, В. Гросс, Ж. Гюго, Г. Факконе оказали воздействие на формирование системы принципов «музыкальной живописи», свойственной искусству композиторов «Группы Шести». Примыкавшими к «Шестерке» писателями был не только Ж. Кокто, но и Л. Доде, Б. Сандрар, М. Жакоб.

Показательно высказывание Ж. Кокто в речи к юбилейному концерту «Шестерки» в Театре Елисейских полей (1953): «Преимущество группы под названием Шестерка, как мне кажется, было не в общей эстетике, а в том, что это объединение друзей... Кроме того, отдадим должное Эрику Сати; он в группу не входил, но его мелодическая линия – столь чистая, сдержанная, благородная – всегда была для нас истинной школой» [7, с. 78]. Поэт определяет важный принцип взаимодействия представителей художественной богемы Парижа: дружеское и творческое взаимовлияние.

Ж. Кокто определяет творческий союз «Группы Шести» следующим образом: «Наш узел получился из такой нити, я бы сказал, из мелодической линии столь разнородной, что в ней не найти иного значения, кроме творческой дружбы, ей вся группа и посвящает свою славу» [7, с. 80]. Для апологета французского модернизма идеалом творческой жизни становятся те образы, что сформировались под влиянием атмосферы монпарнасской богемы, — команда, объединение, «орда», «букет в одной вазе», «узел», подобные знаменитому общежитию художников «Улею».

Крыши

Лунатики козы

Одержимый

Безумие холод

Гений — персик раздвоенный

Лотреамон

Шагал (Блэз Сандра об «Улье»):

Выводы. Исследование музыкальных произведений периода становления французского модернизма невозможно рассматривать в отрыве от общего движения художественного авангарда, связанного с поиском новых путей в искусстве. Поскольку представители разных видов искусств жили и творили в районе Монпарнас Парижа и тесно общались между собой, подобный диалог художников, характерный «жизнестроительству» по типу богемы, способствовал взаимопроникновению новых идей и тенденций в разные виды искусств, порой достигая расцвета в иной форме, чем предполагалось изначально. Атмосфера дружеской поддержки, царившая между поэтами, художниками и музыкантами стала фундаментом синтеза искусств не в рамках одного жанра, но в масштабах всего художественного направления.

В результате изучения ряда произведений наиболее ярких представителей французского модернизма установлено, что, несмотря на свойственную каждому творцу «Нового искусства» ярко выраженную индивидуальность, все они руководствовались свойственными данной среде идеалами сотворчества.

Среди теоретиков «Искусства № 2» парадигматическую роль сыграли Г. Аполлинер, Ж. Кокто, Э. Сати, художники П. Пикассо, А. Руссо, фовисты во главе с А. Матиссом.

Идея катарсиса как «очищения» искусства от переизбытка традиций романтизма и внешних «красот» импрессионизма нашла отражение практически во всех видах искусства: поэзии, музыке, живописи, театре. Искусство интеллектуализировалось, стало более философским, с одной стороны, а с другой – более демократичным в своем обращении к сфере цирка, мюзик-холла, антрепризы. Утверждение «Новой простоты» проявилось не столько в лаконичности образов, сколько в афористичном методе их подачи. «Десятая Муза Кинематографа» (понятие Ж. Кокто) изменила восприятие действительности и нашла отражение и в кадровой драматургии музыкальных сочинений (циклы Ж. Орика, рондо-балет «Бык на крыше»).

Ассоциативно-аллюзивный метод, пропагандируемый Ж. Кокто (стихотворение «Art poétique»), обнаружен в вокально-инструментальном цикле Ж. Орика «Восемь поэм» Ж. Кокто. В этом же цикле присутствуют музыкальные портреты современников авторов цикла: Э. Сати, Анри Руссо, Мари Лорансен.

Метафоричность поэтического языка Г. Аполлинера также не оставила равнодушными музыкантов. Глубокий смысл, связанный с образом Орфея, ролью Творца и его предназначением, воплотился в двух одноименных циклах представителей «Группы Шести»: Л. Дюрея и Ф. Пуленка.

Художественное направление кубизм, избранное авторами балета «Парад» Ж. Кокто и Э. Сати, репрезентирует новый тип синтеза искусств, основанный как на объединении, так и на взаимоотталкивании.

Рондо-балет Д. Мийо «Бык на крыше» воплотил новаторские идеи поэзии 20-х годов XX века, близкие стилю сюрреализма и объединенные методом ready-made.

Данное исследование показало, что в произведениях живописи, литературы и музыки периода 20-х годов XX века представители разных видов искусств обращаются к одним и тем же символам и образам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акоюн К.З. XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений : монография. Москва : Академ. Проект ; Серия «Технология культуры» : РИК, 2005. 336 с.
2. Алексеева А. Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и чистая живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабиа. *Искусство*

XX–XXI веков. Лики классической древности в лабиринте современности. Санкт-Петербург, 2015. С. 724–732.

3. Венкова А.В. Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2001. 225 с.

4. Гнездилова Е.В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй. Т. Уильямс : дисс. ... канд. фил. наук : 10.01.03. Москва, 2006. 200 с.

5. Деготь Е. Проблема модернизма в русском и советском искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Эстетика». Москва, 2004. 26 с.

6. Кокто Ж. Parade. Документы и комментарии / изд. подгот., пер. с фр. М. Сапонов. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 39 с.

7. Кокто Ж. Петух и Арлекин / сост., предисл. и избр. примеч. М.Д. Яснова. Санкт-Петербург : Кристалл, 2000. 864 с.

8. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Москва : Издание Ивана Лимбаха, 2010. 248 с.

9. Кокто Ж. Стихотворения / пер. с фр. М. Яснов. Москва : Текст, 2012. 256 с.

10. Краснощек Е.Ю. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / ХНУМ им. И.П. Котляревского. Харьков, 2012. 17 с.

11. Краснощек Е.Ю. «Восемь поэм Жана Кокто» Жоржа Орика – французский «Давидсбунд» XX века. *Innovative solutions in modern science: научный журнал*. Дубай, 2017. Вып. 1 (10). С. 94–111.

12. Краснощек Е.Ю. «Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий или кортеж Орфея» Ф. Пуленка. *Science. Arts. Culture. Научный журнал «Наука. Искусство. Культура»*. Белгород, 2016. Вып. 12. С. 25–34.

13. Краснощек Е.Ю. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук* : научный сборник Дрогобычского государственного педагогического университета им. И. Франко. 2020. Вып. 29. С. 112–120

14. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо (1900 – 1910) : монография. Москва : Молодая гвардия, 2000. 256 с.

15. Лифшиц М. Почему я не модернист? : монография. Москва : Классика XXI века, 2009. 606 с

16. Модернизм. Анализ основных направлений / под ред. В.В. Ванслова, М.Н. Соколова. 4 изд., перераб. и доп. Москва : Искусство, 1987. 302 с.

17. Перси У. Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада / пер. с итал. Я. Токаревой ; под общ. ред. А. Полонского. Москва : Аграф, 2007. 224 с.

18. Петров М. Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.) : автореф. дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.04 «Эстетика» / Лит. ин-т им. М. Горького. Москва, 2002. 28 с.

19. Поэзия французского сюрреализма : антология / пер. с фр. ; сост., предисл. и коммент. М. Яснова. Санкт-Петербург : Амфора, 2003. 562 с.

20. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Москва : Музыка, 1970. 310 с.

21. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / пер. 2-е изд. Москва : Весь Мир, 2008. 416 с.

22. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : монография. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.

23. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции / пер. с нем. Г.В. Барышниковой ; под ред. Е.Е. Соколовой, Т.В. Родионовой. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 480 с.

24. Шнеерсон Г. Французская музыка XX в. : монография. Москва : Музыка, 1970. 576 с.

25. Юткевич С. Франция — кадр за кадром : монография. Москва : Искусство, 1970. 336 с.

26. *Digithèque Université Libre de Bruxelles*. 1989 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrün ; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles., 1989. 137 p.

27. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique a travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée), *Digithèque Université Libre de Bruxelles*; Composé par Albert Mingelgrün ; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

REFERENCES

1. Akopyan, K. Z. (2005). The twentieth century in the context of art. Medical history as a reason for reflection. M.: Akadem. proekt: RIK [in Russian].

2. Alekseeva, A. (2015). Guillaum Apollinaire's "Orphism". Ancient Myth and Pure Painting of F. Kupka, R. Delaunay and F. Picabia. *Liki klassicheskoy drevnosti v labirinte sovremennosti*. SPb.: S. 724–732 [in Russian].

3. Venkova, A. V. (2001). Modernism and postmodernism culture: the reader and the viewer in the author's world picture: Candidate's thesis. SPb [in Russian].

4. Gnezdilova, E. V. (2006). The myth about Orpheus in the literature of the first half of the twentieth century: R. M. Rilke, J. Cocteau, J. Anuy, T. Williams M. Rilke: Candidate's thesis. M. [in Russian].

5. Degot, E. (2004). The problem of modernism in Russian and Soviet art. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

6. Kokto, Zh. Parade (1999). Documents and comments] the edition was prepared and translated from French by M. Saponov. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovsky [in Russian].

7. Kokto, Zh. (2000) Rooster and Harlequin: [sost., predisl. i izbr. primech. M. D. Yasnova]. SPb.: Kristall [in Russian].

8. Kokto, Zh. (2010). The Portraits-memories. M.: Izdanie Ivana Limbaha [in Russian].

9. Kokto, Zh. (2012) Poems, per. s fr. M. Yasnov. M. [in Russian].

10. Krasnoshek, E. Yu.(2012). The Composer interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of French modernism representatives of the XX century: Extended abstract of candidate's thesis. Harkov [in Russian].

11. Krasnoshchek, E.Yu. (2017) "Eight Poems by Jean Cocteau" by Georges Auric – French "Davidsbund" of the XX century. Innovative solutions in modern sciene: Science Magazine. Dubai. Issue. 1 (10). P. 94–111 [in Russian].

12. Krasnoshchek, E.Yu. (2016). «Orphic» light «by Guillaume Apollinaire in the composer's interpretation of the chamber-vocal cycle «Bestiary or Orpheus's cortege» by F. Poulenc. Science. Arts. Culture. Scientific journal «Science. Art. Culture» : scientific journal Belgorod., Issue. 12. P. 25–34 [in Russian].

13. Krasnoshchek, E. Iu. (2020). Louis Durey's vocal cycle «Three Basque Songs» on poems by Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. Topical issues of the humanities: scientific collection of the Drohobych State Pedagogical University named after I. Franko. Issue. 29. P. 112–120 [in Russian].

14. Krespel, Zh.-P. (2000). Daily life in Montmartre during the Picasso era (1900 – 1910). monograph. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

15. Lifshits, M. (2009). Why am I not a modernist? M.: Klassika XXI veka [in Russian].

16. Modernizm. (1987) Modernism. Analysis of the main directions [edited by V. Vanslov, M. Sokolov. Edition 4, revised and supplemented Moscow: Art. [in Russian].

17. Persi, U. (2007) Modern and the word. Art Nouveau style in the literature of Russia and the West. [per. s ital. Ya. Tokarevoj; pod obsh. red. A. Polonskogo. M.: Agraf [in Russian].

18. Petrov, M. (2002). The language of art and pictures of the world (from the history of the artistic culture of France at the beginning of the 20th century). : Extended abstract of candidate's thesis. Lit. in-t im. M. Gorkogo. M. [in Russian].

19. The poetry of French surrealism: an anthology (2003). per. s fr. sost., predisl. i komment. M. Yasnova. SPb.: Amfora [in Russian].

20. Pulenk, F. (1970) Me and my friends. Moscow: Music [in Russian].

21. Habermas, Yu. (2008). The Philosophical discourse about modern. Twelve lectures. per. s nem. Izd. 2-e. M.: Ves Mir [in Russian].

22. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the twentieth century] L.: Muzyka [in Russian].

23. Freid, Z. (2003) Introduction to psychoanalysis: lectures; translated from German by G.V. Baryshnikova; edited by E. E. Sokolova, T. V. Rodionova. St. Petersburg: Azbuka-classic [in Russian].

24. Shneerson, G. (1970). French music of the XX century. M.: Muzyka [in Russian].

25. Yutkevich, S. (1970) France frame by frame. Moscow: Art [in Russian].

26. Digithèque Université Libre de Bruxelles. (1989) 1/2. Jean Cocteau. Composé par Albert Mingelgrün ; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles :Université Libre de Bruxelles [in French].

27. Hurard-Viltard, E. (1989). Jean Cocteau et la musique a travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée), Digithèque Université Libre de Bruxelles; Composé par Albert Mingelgrün ; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles,. № 1/2. P. 85–101 [in French].

УДК 78.03+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-4>

Наталія Володимирівна Остроухова

ORCID: 0000-0002-4266-1283

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Pchela45@i.ua

НОВІ ВИКОНАВСЬКІ ДІАЛОГИ З КОМПОЗИТОРСЬКОЮ СПАДЩИНОЮ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ІРИНИ ГУБАРЕНКО¹

Метою роботи є аналіз нових виконавських діалогів з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко на матеріалі їхніх камерних творів і виявлення особливостей їх сучасної інтерпретації новим поколінням молодих виконавців. Методологія дослідження ґрунтується на історико-культурологічному, теоретичному й жанро-

¹ До 85-річчя від дня народження видатного українського композитора, лауреата Державної премії України імені Т.Г. Шевченка, народного артиста України Віталія Сергійовича Губаренка (1934–2000) і 60-річчя від дня народження українського композитора Ірини Віталіївни Губаренко (1959–2004).

во-стильовому аналізі композиторської спадщини Віталія Губаренка та Ірини Губаренко (відомі камерні твори й виконували вперше). Для розкриття сутності процесу підготовки студентів до виконання нової музики використовувалися методи педагогічного спостереження та інтерв'ю. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні практичної цінності ролі викладачів класу камерного ансамблю в створенні виконавських діалогів і сучасній інтерпретації композиторської спадщини Віталія Губаренка та Ірини Губаренко новим поколінням молодих виконавців у рамках Фестивалю камерної музики *Arte da Camera: Ансамблевий простір* (концерт «Сторінки сімейного альбому»). **Висновки.** Масштабна творчість Віталія Сергійовича, а саме його опери та балети, є класикою українського мистецтва. Тим важливіше було проаналізувати своєрідну ретроспективу створених композитором творів камерного жанру, багато з яких виконувалися вперше. За принципом внутрішнього контрасту в цей же вечір прозвучали романси й пісні його дочки Ірини. Камерна, по суті, музика Ірини Губаренко представила ліричний світ нового покоління, зануреного у свої переживання. Завдяки роботі педагогів кафедри камерного ансамблю творчість Віталія Губаренка та Ірини Губаренко представлено в аспекті нових виконавських діалогів, розкритті особливостей інтерпретації та індивідуального композиторського стилю українських композиторів. Творчість композиторів різних поколінь виявилася співзвучною одеським слухачам і молодим виконавцям, вона стала сучасним поповненням педагогічного репертуару в класі камерного ансамблю. Стильова й жанрова своєрідність інструментальних і вокальних творів Віталія Губаренка та Ірини Губаренко ініціювала значимий виконавський досвід одеських музикантів, що ввійшов у культурну історію Одеси.

Ключові слова: виконавський діалог, жанрово-стильовий аналіз, особливості інтерпретації, камерна музика Віталія Губаренка та Ірини Губаренко, проблема поколінь.

Ostroukhova Nataliia Volodymyrivna, Ph.D. in Arts, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

New performer dialogues with the composer's heritage of Vitaliy Gubarenko and Irina Gubarenko

The purpose of the work is to analyze the new performer dialogues with the composer's heritage of Vitaliy Gubarenko and Irina Gubarenko based on the material of their chamber works and to substantiate the features of their modern interpretation by a new generation of young performers trained by the teachers of chamber ensemble department. **The methodology** of the research is based on the historical and cultural, theoretical and genre-style analysis of the composer heritage of Vitaliy Gubarenko and Irina Gubarenko (both well-known chamber pieces and those performed for the first time). The methods of the pedagogical observation and interview allowed to reveal the essence of the pedagogical process of preparing students for the performance of new music. **The scientific novelty** of the work lies in identifying the practical value of the

role of chamber ensemble class teachers in creating performing dialogues and modern interpretation of the composer heritage of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko by the new generation of young performers within the framework of the Chamber Music Festival: Ensemble Space (concert “Pages of the Family Album”). **Conclusions.** Vitaly Sergeevich Gubarenko’s large-scale works, namely, his operas and ballets, are classics of Ukrainian art. It was all the more important to analyze a kind of retrospective of the chamber genre pieces created by the composer, many of which were performed for the first time, within the framework of the Arte da Camera Chamber Music Festival: Ensemble Space. According to the principle of internal contrast, romances and songs of his daughter Irina were performed on the same evening. The chamber music by Irina Gubarenko conveyed the lyrical world of a new generation, deeply immersed in their inner turmoil. Thanks to the work of the teachers of the chamber ensemble department the creative work of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko was presented in the aspect of new performing dialogues, revealing the peculiarities of interpretation and individual compositional style of Ukrainian composers. The music of composers of different generations turned out to be in tune with Rles listeners and young performer, it has become a modern addition to the teaching repertoire in the chamber ensemble class. The stylistic and genre uniqueness of instrumental and vocal works by Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko initiated the significant performance experience of Odessa musicians, which entered the cultural history of Odessa.

Key words: performance dialogue, genre-style analysis, peculiarities of interpretation, chamber music by Vitaliy Gubarenko and Irina Gubarenko, the problem of generations.

Остроухова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Новые исполнительские диалоги с композиторским наследием Виталия Губаренко и Ирины Губаренко

Целью работы является анализ новых исполнительских диалогов с композиторским наследием Виталия Губаренко и Ирины Губаренко на материале их камерных произведений и выявление особенностей их современной интерпретации новым поколением молодых исполнителей, подготовленных педагогами кафедры камерного ансамбля. **Методология исследования** основана на историко-культурологическом, теоретическом и жанрово-стилевом анализе композиторского наследия Виталия Губаренко и Ирины Губаренко (известных камерных произведений и исполняемых впервые). Методы педагогического наблюдения и интервью позволили раскрыть сущность педагогического процесса подготовки студентов к исполнению новой музыки. **Научная новизна** работы заключается в выявлении практической ценности роли преподавателей класса камерного ансамбля в создании исполнительских диалогов и современной интерпретации композиторского наследия Виталия Губаренко и Ирины Губаренко новым поколением молодых исполнителей в рамках Фестиваля камерной музыки: Ансамблевий простір (концерт «Страницы семей-

ного альбома»). **Выводы.** Масштабное творчество Виталия Сергеевича Губаренко, а именно его оперы и балеты, является классикой украинского искусства. Тем важнее было проанализировать своеобразную ретроспективу созданных композитором произведений камерного жанра, многие из которых исполнялись впервые, в рамках Фестиваля камерной музыки *Arte da Camera: Ансамблевий простір*. По принципу внутреннего контраста в этот же вечер прозвучали романсы и песни его дочери Ирины. Камерная, по сути, музыка Ирины Губаренко передала лирический мир нового поколения, углубленного в свои переживания. Благодаря работе педагогов кафедры камерного ансамбля творчество Виталия Губаренко и Ирины Губаренко представлено в аспекте новых исполнительских диалогов, особенностей интерпретации и индивидуального композиторского стиля украинских композиторов. Музыка композиторов разных поколений оказалась созвучной одесским слушателям и молодым исполнителям, она стала современным пополнением педагогического репертуара в классе камерного ансамбля. Стилевое и жанровое своеобразие инструментальных и вокальных произведений Виталия Губаренко и Ирины Губаренко инициировало значимый исполнительный опыт одесских музыкантов, который вошёл в культурную историю Одессы.

Ключевые слова: исполнительский диалог, жанрово-стилевой анализ, особенности интерпретации, камерная музыка Виталия Губаренко и Ирины Губаренко, проблема поколений.

Актуальність теми дослідження. 28 і 29 вересня 2019 року кафедра камерного ансамблю Одеської національної музичної академії (далі – ОНМА) імені А.В. Нежданової проводила Фестиваль камерної музики *Arte da Camera: Ансамблевий простір*. Автори проекту і творчі керівники: доктор мистецтвознавства, професор Л.І. Повзун, кандидат мистецтвознавства, доцент О.В. Андріянова, старший викладач О.Ю. Базан, кандидат мистецтвознавства, доцент Л.В. Зима, доцент Т.В. Кравченко, кандидат мистецтвознавства, доцент О.К. Щербакова. У дев'яти концертах фестивалю брали участь студенти, концертмейстери й викладачі ОНМА імені А.В. Нежданової, музичного коледжу імені К.Ф. Данькевича, артисти оперного театру, філармонії та ін.

Яскравим акцентом фестивалю став концерт «Сторінки сімейного альбому» з творів Віталія Губаренка та Ірини Губаренко. Ідея проекту й мистецтвознавче слово – академік, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ імені П.І. Чайковського Марина Романівна Черкашина-Губаренко. Її щира розповідь про двох дивовижних композиторів – її чоловіка і її дочку, захопила всіх учасників і гостей фестивалю. Відеоряд дав змогу ближче познайомитися з героями концерту.

Метою дослідження став аналіз нових виконавських діалогів професійної студентської молоді з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко на матеріалі їхніх камерних творів та обґрунтування особливостей сучасної інтерпретації новим поколінням молодих виконавців.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні практичної цінності ролі викладачів класу камерного ансамблю в створенні виконавських діалогів і сучасної інтерпретації композиторської спадщини Віталія Губаренка й Ірини Губаренко новим поколінням молодих виконавців у рамках Фестивалю камерної музики *Arte da Camera: Ансамблевий простір* (концерт «Сторінки сімейного альбому»).

Виклад основного матеріалу. Останніми роками спостерігається підвищений інтерес до творчості Віталія Сергійовича Губаренка. Особливо це стосується, на наш погляд, міста Одеси, де з 1967 року в оперному театрі виконувалися його три опери й один балет, причому постановка кожного з них позначала якийсь знаковий рубіж в освоєнні вітчизняного репертуару.

Ми б назвали це «другою хвилею» зацікавленості у виконанні саме його музики. Нагадаємо, що опера «Загибель ескадри» (постановка 1967 рік) пройшла понад 100 разів [1]. Вистава підкорювала глибиною втілення героїчних характерів сучасників.

Дію опери «Листи кохання» (1978 рік), у якій композитор виступив автором лібрето, перенесено в умовно-реальний і реально-віртуальний світи. І саме голос головної героїні, який чудово вписався в інструментальне звучання твору, додав образу риси інфернальності. Постановка цієї опери поклала початок звернення одеського театру до камерних вистав.

У 1984 році на одеській сцені відбулося першопрочитання опери-балету В.С. Губаренка «Вій». На думку М.Р. Черкашиної-Губаренко, яка є автором лібрето більшості опер композитора, саме цей твір мистець уважав своїм головним і найулюбленішим твором. І це не випадково. Серед одеських вистав того періоду критика, безумовно, виділяла балет з хором «Маскарад» на музику А. Хачатуряна й оперу-балет В. Губаренка «Вій», у якій, як у фокусі, об'єдналися пошуки й відкриття різних століть [6; 8]. Головний хормейстер Одеської опери Л.М. Бутенко стверджував, що на прикладі творчості В.С. Губаренка можна говорити про новий синтез у сучас-

ній музиці, особливо про жанровий синтез [3]. М.В. Ігнатєва вважала особливість цієї партитури й, відповідно, вистави полягала в тому, що тут неможливо розділити оперу і балет. Вони розвиваються паралельно, як голоси в поліфонії [7]. У виставі поєднані традиції національного театру в його історичному розвитку з досягненнями музичного театру ХХ століття, що так виводило сучасну українську оперу на якісно новий художній рівень. Заслугою композитора стало створення принципово іншої форми опери.

У 2014 році Одеській оперний театр знову звернувся до музики В. Губаренка. Режисер-постановник і балетмейстер спектаклю Георгій Ковтун представив новий варіант вистави, новизна якої полягала в поєднанні музики опери-балету з хореографічними сценами «Вій», ор. 57, 1999 рік (остання робота композитора). Г. Ковтун також увів до вистави передісторію відносин Хоми і Панночки. Ця постановка одеського театру, яку співавтор лібрето М.Р. Черкашина-Губаренко визначила як «більш балет, ніж опера» [2], визвала бурхливий сплеск глядацького інтересу.

Ірина Губаренко, з творчістю якої ми познайомилися не так давно, є не тільки представником нового покоління сім'ї митців, а й представником нового покоління українських композиторів. Її життя й робота пов'язані з Харковом. Вона закінчила композиторський факультет Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського по класу проф. В.М. Золотухіна, створила музику до понад 20 вистав і безліч текстів для власних пісень [5], протягом 20 років завідувала музичною частиною Харківського театру для дітей та юнацтва.

Вражає, як талановито і як багато встигла зробити Ірина. Коло її інтересів було дуже великим. Але саме створення музики вибрала вона своєю професією. Крім театральної музики, вона написала понад сотню пісень на власні тексти, камерну оперу «Ведмідь» і багато іншого. Вона створила свій театр, де була режисером і композитором, писала вірші й прозу, часто сама виконувала свої романси. Виступала як музичний і театральний критик і працювала над дисертацією, пов'язаною з режисерськими концепціями ХХ століття. У книзі «Римський роман», опублікованій у 2011 році, Марина Романівна збирила творчу спадщину своєї дочки. Видала також збірник її літературних творів [4].

Масштабна творчість Віталія Сергійовича, його опери та балети є класикою українського мистецтва. Тим цікавіше познайомитися зі своєрідною ретроспективою створених композитором творів камерного жанру, багато з яких виконувалися вперше. За принципом внутрішнього контрасту в цей же вечір прозвучали романси та пісні його дочки Ірини.

Для виявлення цілі дослідження ми взяли кілька інтерв'ю у викладачів та організаторів фестивалю.

«Ідея проведення такого масштабного концерту, – розповіла Людмила Іванівна Повзун, – народилася в Одесі, на Міжнародному музикознавчому семінарі «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності», де виконувалися три твори Ірини Губаренко. Музика настільки захопила, що захотілося більш повно познайомитися з її творчістю.

Марина Романівна люб'язно дала можливість зануритися у світ їхнього сімейного архіву й рукописів. Особливе хвилювання в мене викликав зошит з училищними роботами Віталія Сергійовича, що ніколи не виконувалися раніше.

Незважаючи на те що композитори належать до різних поколінь, їхня творчість виявилася співзвучною одеським слухачам і молодим виконавцям, які з великою відповідальністю та інтересом готувалися до концерту».

«Форма фестивалю, – уважає Людмила Вікторівна Зима, – найбільш відповідає інтересам публіки, тому що дає невимушене спілкування зі слухачами, якого не вистачає в більш заорганізованих формах концерту або конкурсу. Зараз незвичайні студенти, вони вже багато чого вміють у професії й охоче беруть участь у виступах. Так, дуже складний віртуозний твір – відомий концерт В.С. Губаренка для флейти і фортепіано, свіжо і яскраво прозвучав у виконанні аспіранта Назара Кравченка (флейта) та магістра 2-го року навчання Анастасії Северюхіної (фортепіано), був захоплено зустрінутий слухачами».

Дуже особисто і широ прозвучали П'ять романсів Ірини Губаренко «Заспівайте, сестро» на вірші Леоніда Кисельова у виконанні артистки Одеської опери Еліни Даніелян-Міхєєвої (мецо-сопрано) та О. Лісової (ф-но). Пісні написані для мецо-сопрано, що передбачає особливе драматичне забарвлення. Автор не нав'язує виконавцям інтерпретацію. Указівки – широко, рухливо, стрімко, нервово – стосуються викладу матеріалу і створення атмосфери, що характерно для сучасної музики.

Кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга Георгіївна Лісова запропонувала своє трактування цього циклу, програма якого підказана драматургією викладу музичного матеріалу.

«Після першого номера «На терасах дерев», з його прозорою фактурою і мелодійністю, контрастно звучить пісня «Я ніхто для тебе». У ній три проведення першої фрази створюють підтекст «я хочу бути з тобою», а великі секунди, відбиваючи плин часу, переконують у тому, що це неможливо встигнути. Третій номер «Пісня», завдяки акомпанементу, викликає асоціації зі звучанням гітари й нагадує пісню барда. Проста нехитра мелодія набуває сенсу зупинки перед чимось, передчуття чогось... Четвертий номер «Вона приходила щоранку» є драматичною кульмінацією циклу. Момент неминучості. Остинатність, як у пасакалії. Романс динамічно розгорнутий, є розвиток у вокальному рядку й в акомпанементі. Поетичний текст і музика поєднані найбільш гармонійно. Створюється враження, що цей текст найбільш близький душі композитора. Заключний номер «Заспівайте, сестро» виповнюється атасса. Діалог голосу й фортепіано викликає асоціації з народною музикою. Акомпанемент імітує тембри народних інструментів, а в голосі плач і голо-сіння, як в обрядових піснях. Якщо перші чотири частини циклу сприймаються як вираження дуже особистих душевних емоцій, то остання пісня веде у фольклор, мовби знеособлюючи конкретного персонажа».

О.Г. Лісова виконала партію фортепіано ще у двох романах, написаних молодим композитором Віталієм Губаренком, у яких відчувається пошук власного стилю й осмислення традицій: це «Івушка» на слова О. Блока у виконанні Катерини Немченко (меццо-сопрано) і «Дуб» на слова М. Ісаковського, соліст Андрій Майборода (бас). На рукопису вказана дата – 12.10.1957 – і посвячення Євгену Іванову, який у той час також був студентом Харківської консерваторії. Дві пісні з музики до комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч»: «Канцона» і «Серенада», також виконав А. Майборода. Творчий керівник – С.А. Ковалевський, професор ОНМА, заслужений артист України.

Фортепіанна творчість була представлена «Трьома прелюдіями» Віталія Губаренка у виконанні студентки музичного коледжу Софії Черниш, творчий керівник – М.В. Повзун,

викладач ОМКМ імені К. Данькевича, і «Трьома прелюдіями» Ірини Губаренко у виконанні студента музичного коледжу Миколи Колодочки, творчий керівник – Діна Георгіївна Пашковська, викладач ОМКМ імені К. Данькевича.

Музика викликала в учасників програми багато спогадів. Ольга Ігнатіївна Скібінська, приват-доцент ОНМА, під час підготовки до виконання Сонатини для гобоя і фортепіано згадує час, коли Ірина вчилася на підкурсі в композитора Володимира Золотухіна й писала Сонату для гобоя для вступу до консерваторії: «Іноді мені надавалося щастя музикувати з Іриною в їхньому будинку. Іноді Ірина ділилася зі мною своїми творчими думками. При підготовці до сьогоднішнього виступу ми зрозуміли, що цей твір молодого автора стане прекрасним доповненням до педагогічного репертуару в класі камерного ансамблю».

Доцент Тетяна Вікторівна Кравченко поділилася своїми враженнями про роботу над творами В. Губаренка та І. Губаренко. Вона вважає, що робота над творами цих талановитих українських композиторів сучасності становила для неї і для її колег великий виконавський інтерес.

У «Сонатині» І. Губаренко (партію гобоя виконала Наталія Юрчак, фортепіано – Тетяна Кравченко) вражає глибина задуми автора, про що свідчить 4-частинна циклічна форма. Композитор дає «висловитися» кожному з ансамблістів, а також проявити сольні виконавські якості (так, 2-я ч. виповнюється гобоєм соло, а 3-я ч. – фортепіано). У фіналі автором знайдений своєрідний баланс у використанні національного елемента в ритмічній та інтонаційній своєрідності власного стилю.

Вокальна музика Ірини була представлена мовби в непростому «зіткненні» або протиставленні з музикою свого видатного батька. Ми з Оленою Вишневською, солісткою Одеської обласної філармонії й викладачем кафедри сольного співу, отримали емоційне музикантське задоволення від романсів-пісень «Ждет царевна у окна» та «Колискова». Вокальні твори відрізняються явним, певним власним стилем. Музика, безумовно, тяжіє до театральної й бардівської спрямованості, трохи неакадемічна, але дивно лірична по суті. Велика в ній роль текстів.

Прем'єрою для одеситів був і романс «Осінь» із циклу «Осінні сонети», хоч написаний він в 1983 р., виданий у Хар-

кові. Цікавим виявилось бачення соліста Одеської обласної філармонії Романа Пономаренка (баритон), який трохи переосмислив весь текст і побачив сарказм і неоднозначність образу Осені в тексті Д. Павличка.

По праву «вінцем» програми став цикл із двох елегій В. Сильвестрова на слова Ірини Губаренко у виконанні асистента-стажиста, солістки Одеської обласної філармонії Людмили Третьак (сопрано). Дивовижне поєднання тексту й музики заворожувало нас самих у процесі репетиційної роботи. Ну а під час концерту, сподіваюся, вдалося переконати в цьому й публіку. Шкода, що так рано завершилася «мелодія без нот» Ірини Губаренко... Усі виконавці, з якими я працювала в цій програмі, раді, що такий концерт представлений одеському слухачеві.

Аналізуючи зміст «Поєми» В. Губаренка для фагота і фортепіано, Ольга Костянтинівна Щербакова звернула увагу на пошуки автора щодо жанру цього твору: «Спочатку жанр позначався як концерт, потім слово «Концерт» було закреслено й з'явилася назва «Поєма». Тим не менше масштабний первинний задум залишився. Глибокий філософський зміст цього драматичного твору підсилюють розгорнуті кульмінації. Партитурне мислення відбилося в створенні трьохрядкового запису. Фактура фортепіанної партії передбачає оркестрове звучання, що не завжди зручне для піаніста. Лірична вальсова середина змушує звернутися до спогадів домашнього музикування. Технічно складна партія фагота розкриває нові можливості цього інструменту. Змістовне талановите виконання студентів Івана Девдюка (фагот) і Артура Шутова (фортепіано) було тепло прийнято публікою».

Величезне враження справило звучання Concerto grosso В. Губаренка у виконанні нонету струнних інструментів. Перекладення виконала старший викладач кафедри камерного ансамблю Олена Юріївна Базан. «Коли до нас потрапили ноти Concerto grosso для струнного оркестру, ор. 33, – сказала вона, – стало ясно, що зібрати такий склад нам не вдасться. Але музика викликала великий інтерес, і виникла ідея зберегти партитуру при мінімальній кількості виконавців. Студенти й концертмейстери з ентузіазмом поставилися до ідеї перекладання для нонету. Довелося пожертвувати дублюванням голосів. На початку були складності, не все лягало на слух, але поступово вимальовувалася цікава картина. Вийшов

нонет: 2 перших скрипки, 2 других скрипки – Поліна Чайка, Мар’яна Панасюк, Олена Арсенюк, Олександра Висоцька, 2 альта – Олена Базан, Дмитро Куковякін, 2 віолончелі – Христина Карпенко, Михайло Безчастнов, контрабас – Олександр Ларкін.

У творі дотримано принцип концерту як змагання соло інструментів. У 1-й частині це соло скрипки, у 2-й частині звучать низькі інструменти – спочатку соло альта, потім соло віолончелі та контрабаса. 3-ю частину можна умовно розділити на соло віолончелі, струнний квартет і дзвонову, похоронну процесію *pizzicato*.

Твір створено в 1981 році, але він уже став класикою. Елементи форми викликають алузії зі старовинним жанром *Concerto grosso*, хоча мислення композитора і його технічне втілення сучасні. Високі позиції, градації, задіяні максимально низький і максимально високий регістри. Використано технічно малозручні й складні стрибки на септиму та нону *legato* в усіх інструментів, але така композиторська задумка розширює можливості виконавців.

Твір цікавий своїм монотематизмом. Теми проходять через весь концерт, але мають різний характер. До одного інструменту поступово приєднуються інші, створюючи об’ємне звучання. Усі частини виконуються *atassa*, витікаючи одна з одної.

На відміну від оркестру, де є диригент, усі виконавці вибудували, збирали, для студентів це було цікаво й пізнавально. Я рада, що нам це вдалося».

Чарівним контрастом до драматичної музиці стала «Іспанська сюїта» В. Губаренка для ансамблю віолончелей, яку виконали віолончелісти Владислав Долгієр, Христина Карпенко, Анна Серкіна й піаністка Вікторія Залозна, творчий керівник кандидат мистецтвознавства, доцент Оксана Вікторівна Андріянова.

Свою яскраву фарбу додав квартет саксофонів у складі: Марина Субботіна (сопрано саксофон), Олег Субботін (альт саксофон), Дмитро Рижук (тенор саксофон), Євгеній Пачкін (баритон саксофон), який виконав «Легенду» В. Губаренка. Творчий керівник – Олег Вікторович Субботін, заслужений працівник культури України, викладач ОМКМ імені К. Данькевича.

Висновки. Масштабна творчість Віталія Сергійовича Губаренка, а саме його опери та балети, є класикою українського

мистецтва. Тим важливіше було проаналізувати своєрідну ретроспективу створених композитором творів камерного жанру, багато з яких виконувалися вперше, у рамках Фестивалю камерної музики *Arte da Camera: Ансамблевий простір*.

За принципом внутрішнього контрасту в цей же вечір прозвучали романси й пісні його дочки Ірини. Камерна, по суті, музика Ірини Губаренко представила ліричний світ нового покоління, зануреного у свої переживання.

Завдяки роботі педагогів кафедри камерного ансамблю творчість Віталія Губаренка та Ірини Губаренко представлено в аспекті нових виконавських діалогів, розкритті особливостей інтерпретації й індивідуального композиторського стилю українських композиторів. Музика композиторів різних поколінь виявилася співзвучною одеським слухачам і молодим виконавцям.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. «Гибель эскадры». Сотое представление. *Вечерняя Одесса*. 1978. 26 августа.
2. «Вий» в Одесском оперном: Хома будет петь, а Панночка – танцевать. *Культура*. 17.09.2014. URL: <http://viknaodessa.od.ua/news/?news=101029>.
3. Бутенко Л. Слово про композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 32. Київ : НМАУ, 2003. Книга 4 : До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 169–170.
4. Губаренко И. Римский роман. Харьков : Акта, 2011. 620 с.
5. Губаренко М. Губаренко Ирина. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 548–549.
6. Ермаков Е. Слагаемые успеха. *Вечерняя Одесса*. 1984. 30 августа.
7. Игнатьева М. Дуэт балета и оперы. *Советская культура*. 1984. 26 сентября.
8. Театры Одессы в новом сезоне. *Вечерняя Одесса*. 1984. 19 октября.

REFERENCES

1. «The death of the squadron». Hundredth performance. *Vechernyaya Odessa*. 1978. August, 26th [in Russian].
2. «Viy» at the Odessa Opera: Homa will sing, and Pannochka will dance. *The Culture*. 2014. September, 17. URL: <http://viknaodessa.od.ua/news/?news=101029> [in Russian].
3. Butenko, L. (2003). A word about the composer. *Scientific Bulletin of the National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine*. Issue. 32. Book 4. To the 90th anniversary of the National P. I. Tchaikovsky Music

Academy of Ukraine. Vitaliy Gubarenko: Pages of creativity. Articles, research, memoirs. Kyiv: NMAU [in Russian].

4. Gubarenko, I. (2011). Roman romance. Kharkiv: Akta [in Russian].

5. Gubarenko, M. (2006). Gubarenko Irina. *Ukrainian Musical Encyclopedia*. Vol. 1. Kii̇v: M. Rylsky Institute of Musical Folklore and Ethnography of the Ukrainian National Academy of Sciences [in Ukrainian].

6. Yermakov, Y. (1984). Components of success. *Vechernyaya Odessa*. August, 30 [in Russian].

7. Ignatieva, M. (1984). Duet of ballet and opera. *Soviet Culture*. September, 26 [in Russian].

8. Theaters of Odessa in the new season. *Vechernyaya Odessa*. 1984. October, 19 [in Russian].

УДК 784.4(477.86)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-5>

Ольга Романівна Фабрика-Процька

ORCID: 0000-0001-5188-1491

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника»

olgafp4@ukr.net

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ СЛОВАЧЧИНИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТИ

Мета роботи – дослідження народного музичного інструментарію Словаччини в історико-культурному й органологічному контекстах. Головним принципом є комплексний підхід до вирішення поставлених завдань. **Методологія дослідження** полягає у використанні теоретичного, історичного, культурологічного, мистецтвознавчого підходів, що дало змогу розкрити взаємодію тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, а також взаємозв'язок між етносами, регіона-

ми та країнами в наш час. Стаття ґрунтується на методологічних принципах історичного підходу до аналізу мистецьких явищ. Спільний етнографічний кордон між українським та словацьким населенням у районі Закарпаття і Пряшівщини сприяв культурним, економічним та фольклорним зв'язкам між ними. Народна інструментальна, вокальна та танцювальна культура русинів-українців Східної Словаччини самовдосконалювалася та пристосовувалася до нових форм побутування, у сучасному суспільному житті є складовою частиною мистецького процесу. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі комплексного висвітлення народного музичного інструментарію, який побутує у Словаччині, в історичному аспекті. **Висновки.** У наш час на території Східної Словаччини посилюються процеси словакізації українського населення, взаємовпливів як у вокальному, так і в інструментальному виконавстві (у музичній мові, стилях, різноманітній техніці гри тощо). У різних сферах побуту русинів-українців та словаків використовуються сопілки, флейти, фуяри, кларнети, волинки, скрипки, контрабаси, гармоніки, баяни, акордеони тощо. Музично-інструментальна культура Східної Словаччини несе в собі важливу етнічно-інтеграційну функцію, що сприяє збереженню етнічної, національної та культурної ідентичності, а також популяризації музичного фольклору. Усвідомлення сутності музичного інструментарію неможливе без урахування всього історико-культурного контексту – специфіки соціальної та етнічної свідомості, побуту, обрядів, типу господарської діяльності.

Ключові слова: історія, народний музичний інструментарій, Словаччина, виконавство, музичний фольклор, органологія.

Fabryka-Protska Olga Romanivna, Candidate of the Art Critic, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Music Art of the Institute of Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

General characteristics of popular musical instruments of Slovakia in the historical aspect

Research objective. The aim of the study is to uncover the history of folk musical instruments in the historical and cultural context. The main principle is a comprehensive approach to solving the tasks. **The methodology** of the study is to use theoretical, historical, cultural, artistic and scientific approaches, which allowed us to reveal the interaction of trends represented by the phenomena of multiculturalism, as well as the relationship between ethnicities, regions and countries in our time. The article is based on the methodological principles of the historical approach to the analysis of artistic phenomena. The common ethnographic border between the Ukrainian and Slovak populations in the Transcarpathian and Presov regions contributed to cultural, economic and folklore ties between them. Self-improving and adapting to new forms of life, the folk instrumental, vocal and dance culture of the Ruthenian-Ukrainians of Eastern Slovakia is largely a part of the modern social life in modern public life. **The scientific novelty** of the study lies in the attempt to comprehensively cover folk musical instruments that are

historically present in Slovakia. In more than 230 settlements of northeastern Slovakia, along the Slovak-Polish state border, Ruthenian-Ukrainians, which are the westernmost ethnic branch of the Ukrainian people, live today. The practical significance of the study. Research materials can be used in the fields of arts, cultural studies, as well as to serve as a basis for further research in specialized and higher education institutions. **Conclusions.** Nowadays, the processes of Slovakization of the Ukrainian population, mutual influences both in vocal and instrumental performance (in musical language, styles, various playing technique, etc.) are increasing in the territory of Eastern Slovakia. Pipes, flutes, fujars, clarinets, bagpipes, violins, double basses, harmonicas, accordions, etc. are used in various spheres of life of Ruthenian-Ukrainians and Slovaks. The musical-instrumental culture of Eastern Slovakia has an important ethno-integration function that promotes the preservation of ethnic, national and cultural identity, as well as the popularization of musical folklore. Along with Slovak songs and instrumental tunes, Polish, Romanian, Gypsy, Ruthenian, Ukrainian, Czech, and Hungarian works are performed today. The current state of folk instrumental performance of Slovakia is characterized by the partial preservation of the local tradition, the functioning of such musical instruments as guitars, mandolins, various harmonics, in particular heligocar. Today, more than 10 Ukrainian cultural societies are active in Eastern Slovakia. The main task of the societies is to promote and revive history, the Ukrainian language and culture. To this end, various art competitions, festivals, master classes are organized and held. Awareness of the essence of musical instruments is impossible without taking into account the entire historical and cultural context – the specifics of social and ethnic consciousness, life, rituals, type of economic activity.

Key words: history, folk music instruments, Slovakia, performance, musical folklore, organology.

Фабрика-Процкая Ольга Романовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства Учебно-научного института искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

Общая характеристика народного музыкального инструментария Словакии в историческом аспекте

Целью работы является исследование народного музыкального инструментария Словакии в историко-культурном контексте. Главным принципом является комплексный подход к решению поставленных задач. **Методология исследования** заключается в использовании теоретического, исторического, культурологического, искусствоведческого подходов, что позволило раскрыть взаимодействие тенденций, представленных явлениями поликультурности, а также взаимосвязь между этносами, регионами и странами в наше время. Статья основывается на методологических принципах исторического подхода к анализу художественных явлений. **Общая этнографическая граница** между украинским и словацким населением в районе Закарпатья и Пряшевицины способствовала культурным, экономическим и фольклорным связям между

ними. Самосовершенствуюсь і приспосаблюючись к новим формам бытования, народная инструментальная, вокальная и танцевальная культура русинов-украинцев Восточной Словакии в значительной степени в современной общественной жизни является составной частью художественного процесса. **Научная новизна** исследования заключается в попытке комплексного освещения народного музыкального инструментария, который бытует в Словакии, в историческом аспекте. **Выводы.** В настоящее время на территории Восточной Словакии усиливаются процессы словакизации украинского населения, взаимное влияние как в вокальном, так и в инструментальном исполнительстве (в музыкальном языке, стилях, разнообразной технике игры и так далее). В различных сферах быта русинов-украинцев и словаков используются свирели, флейты, фуяры, кларнеты, волынки, скрипки, контрабасы, гармоники, баяны, аккордеоны и другие инструменты. Музыкально-инструментальная культура Восточной Словакии несет в себе важную этнически интеграционную функцию, способствует сохранению этнической, национальной и культурной идентичности, а также популяризации музыкального фольклора. Осознание сущности музыкального инструментария невозможно без учета всего историко-культурного контекста – специфики социального и этнического сознания, быта, обрядов, типа хозяйственной деятельности.

Ключевые слова: история, народный музыкальный инструментарий, Словакия, исполнительство, музыкальный фольклор, органология.

Актуальність теми дослідження. Карпатський регіон є повторним природно-культурним ареалом для українців, поляків, словаків, чехів, угорців, румунів. Словацька республіка з багатонаціональним складом населення через географічне розташування та складні історичні умови стала батьківщиною не лише словаків, але й представників інших народів, які прийнято називати етнічними групами чи національними меншинами. Народний музичний інструментарій є явищем матеріальної та духовної культури. Його конструкція, стрій, матеріал, музично-виразові та техніко-виконавські можливості в комплексі відображають специфіку музичного мислення, історичні традиції, рівень практичних, наукових знань, світогляд [1].

За висловом мультиінструменталіста зі Словаччини Міхала Сметанки, один із найбільших скарбів культури та традицій, які нам залишили наші предки, – музичні інструменти, які є засобом вияву гармонії між людською душею та зовнішнім світом. Музичні інструменти предків передусім не були призначені для розваги. Вони були важливим доповненням ландшафту, життя громад, спілкування та передачі інформації, а також частиною широкого контексту існування [8].

Мета дослідження полягає у висвітленні народного музичного інструментарію, який побутує у Словаччині, в історичному аспекті.

Наукова новизна. Народний музичний інструментарій протягом тривалого часу досліджували науковці як України (М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, К. Квітка, С. Грица, Л. Черкаський, І. Мацієвський, С. Хашеватська, Л. Кіндратюк, М. Хай, Б. Яремко, В. Шостак, В. Дутчак, П. Круль, Б. Кіндратюк, Ю. Волощук, Л. Пасічняк, Ю. Гулянич та інші), так і закордонних країн (К. Закс, Е. Горнбостель, Б. Барток, О. Ельшек, Л. Ленг, С. Мерчинський, Й. Грушовський, М. Сметанка та інші).

Тривала приналежність як словацьких земель, так і Закарпаття й Галичини до імперії Габсбургів, слов'янське спільне коріння, сусіднє розташування українських та словацьких етнічних територій, подібність типу господарства та побуту, які сприяли інтенсивним контактам між українцями та словаками, стимулювали появу наукових досліджень. Необхідність вивчення народного музичного інструментарію русинів Східної Словаччини зумовлена декількома чинниками: українське населення Пряшівщини протягом багатьох сторіч проживало в надзвичайно важких умовах національного та соціального гноблення, що сприяло значному гальмуванню його культурного та національного розвитку; географічні й економічні умови русинів-українців, тривала ізоляція внаслідок розташування регіону спричинили збереження архаїзмів у народній культурі, що створює сприятливі умови для вивчення русинів-українців із боку етнології, народознавства, культурології тощо. Незважаючи на майже тисячолітнє відторгнення цього населення від корінного українського народу, воно зуміло зберегти давньоруський та загальноукраїнський характер своєї традиційної культури, хоч, правда, з деякими новими оригінальними елементами; незважаючи на те, що культура русинів-українців пов'язана з материнською культурою українського народу, все таки дотепер вона переплітається з культурними впливами словаків, через спільність території. Територію Словаччини протягом віків населяли поляки, словаки, українці, угорці, роми, німці, що сприяло міжетнічним відносинам та впливало на взаємозв'язки тощо.

Словаки й українці Пряшівщини, Закарпаття та Галицької Лемківщини практично не відчували різниці ні в розмові, ні

в піснях. Пряшівщину вважають природним центром культурного, освітнього та релігійного життя українців-русинів на території сучасної Словаччини.

Виклад основного матеріалу. Українське (русинське) населення, яке живе на території північно-східної Словаччини, було протягом багатьох століть ізольоване від свого материнського роду, що призвело до його часткової денаціоналізації та втрати деяких характерних етнографічних рис. Та наперекір цьому тут збереглася специфіка української / русинської народної культури, яка має свої виразні етнічні риси, адже формувалась у важких господарських і соціальних умовах.

За висловом Івана Чижмара, на розвиток музичної культури русинів, лемків на території Словаччини протягом історичних етапів впливала церква. Духовенство було переконане, що християни повинні оспівувати Бога людським голосом, а не «бездушними музичними інструментами» [2]. Вони трактували всі музичні інструменти за поганські, диявольські, від яких іде лише зло, гріх, бо біля них танцюють і веселяться. Прикладом слугують іконописні пам'ятки, на яких зображені музичні інструменти в руках чорта, сатани в пеклі, які грають до танцю. Мешканці сіл прислухались до настанов духовенства, але не припиняли створювати мелодії в побуті та під час важкої праці.

Найбільш архаїчна верства інструментальної музики Карпатського регіону пов'язана з награванням на мундштучних інструментах на кшталт конусоподібної труби без грифних отворів: «трумбета, тембіта», “fujara trombita, basovska truba”. Інструмент складається з конічної труби з розтрубом та мундштука. На території Словаччини побутують такі типи трембіт, як: трембіта з кори та фуяра трембіта, яка являє собою дерев'яну трубу без грифних отворів, з конічним розтрубом і мундштуком, має дві смерекові або ялицеві половинки, що утворюють суцільну трубу довжиною до 5,50 метрів. Трембіти склеюються живицею, а зовні огортаються черешневою або березовою корою та скріплюються обручами з дерева або жерсті. У верхній вхідний отвір вставляється мундштук для створення звуку, а розширена нижня частина інструмента має назву “roztrub”. Характерною особливістю виготовлення фуяри трембіти є те, що під час заготівлі деревина розпилювалася і використовувалася повністю. Через значні розміри

словацьких трембіт вони скріплювалися обручами та корою, а закарпатські аналоги – корою або обручами [1].

Ще одним сигнальним музичним інструментом, що функціонує серед пастухів для комунікації (спілкування з населенням долини на пасовиську), є фуяра тромбіта (*basovska truba*). Його особливістю є спосіб тримання в руках, двоє людей – один трембітає, а інший несе розтруб на плечі, а якщо був один трембітар, то він змушений був розтруб класти на розлоге дерево у зв'язку з довжиною інструмента (до 5,50 м). Функційно такий інструмент споріднений із великою трембітою, що побутує на Закарпатті, але в обрядовій сфері не використовується. З акустичного погляду інструмент має широкий спектр від 3 до 16 обертонів натурального звукоряду, а робочий діапазон сягає від 3 до 11 обертонів. Ареал розповсюдження – практично всі гірські місцевості Словаччини від Малих Карпат до Високих Татр [1].

У північній частині Словаччини побутували кручені труби з вільхової кори, довжиною від 1,0–1,5 м. Діапазон обмежений – від 3 до 6 обертону, тембр м'який. Інструмент також функціонував як сигнальне знаряддя пастушої традиції. Серед відмінностей, що відрізняють словацьку традицію від української (закарпатська) інструментальної традиції, перевага законсервованості архаїчних форм і типів народного інструменталізму.

Імітація трембітного сигналу є більш варіативною, інтонаційно чергується зі стрибками та поступовим розвитком. Функція трембіти нівелювалась і перейшла у використання до вівчарів із появою церковних дзвонів (XVII–XVIII ст.). Мелодична лінія словацьких трембітних композицій побудована на фанфарних інтонаціях, які іноді наповнюються поступовим рухом. Етноорганологи вважають, що найархаїчнішими є словацькі композиції, відповідно закарпатські трембітні награвання є більш молодшими від словацьких. На думку Н. Гуляєвої, характер закарпатських награвань, вільно-імпровізаційна манера виконання, певна варіантна розбіжність між окремими строфами форми, а також досить значний масштаб сигналів, імовірно, можуть вказувати на існування програмних сюїт-поет у репертуарі трембітарів [1, с. 230–235].

На території Словаччини в першій половині ХХ ст., окрім циганських капел, функціонували змішані музики (роми та слов'яни). Музиканти самотужки навчалися один від одного,

грали «самі для себе», на різноманітних забавах, весіллях, вечірках. Грі на музичних інструментах навчалися лише хлопчики. Уважалось, що дівчатам належить веретено, віник і куховарення, а не гра на інструментах. У період війни села були знищені, спалені, зруйновані. Мало збереглося архівних матеріалів, які б висвітлювали функціонування музичного інструментарію в середовищі русинів. 1945 р. поклав початок розвитку народної культури в русинських селах. З 1948 р. почали діяти фольклорні експедиції, однак мало хто цікавився народним музичним інструментарієм та грою на ньому. У 1951 р. було створено Культурний союз українських трудящих (далі – КСУТ), який сприяв створенню по селах вокальних та інструментальних фольклорних колективів.

Протягом десятиріч музикант, етнограф, фотограф Іван Чижмар збирав колекцію музичних інструментів, яка зберігається в Музеї української культури у Свиднику. Виставкову колекцію інструментарію поділено на тематичні округи: архівні джерела, дитячі музичні іграшки, пастуші труби та роги, сопілки – «пишки», дуди, ударні інструменти, мандоліни, бандури, цимбали, смичкові інструменти, гармошки та сучасні музичні інструменти [2]. Зокрема, серед експонатів сопілка – типовий український народний музичний інструмент, виготовлений найчастіше із кленового або горіхового дерева. Звук сопілки подібний до звуку флейти. Уживається самостійно як музичний інструмент, а також в оркестрах народних інструментів. Часто виготовляли її як двоїсту свистівку – дводенцівку; бубни – музичні інструменти, які видають звук ударом палички аби іншого предмета. У русинському регіоні Східної Словаччини побутували малі бубни, якими скликали селян для повідомлення новин. Бубни складаються із дерев'яної або металічної рами, у вигляді круга. Рама з одного боку або із двох обтягнута шкірою. Бубни підсилювали ритм в духових, симфонічних і джазових оркестрах. До струнних щипкових інструментів у музейній експозиції належать балалайка, домра, бандура. Цимбали – струнний ударний інструмент, який сприяє розвитку гармонійної уяви і багатства мелодій. У XVIII–XIX ст. інтенсивно розвивалось виробництво цимбалів. Побутувало ансамблеве, а із плином часу сольне музикування.

Найпоширенішими музичними інструментами на території Словаччини дослідники вважають смичкові інструменти.

Ще й дотепер у народному середовищі можна віднайти давні музичні інструменти, імітації професійних інструментів. Скрипка (гуслі) або контрабас найчастіше виготовлялись так: нижня дошка – з явора, верхня – з ялиці, смичок – з букового дерева. Скрипка видовбувалася з вербового дерева, верхня дошка була з ялиці. Такий спосіб виготовлення скрипки / гуслів був значно поширеним в українському (русинському) регіоні Східної Словаччини ще до Другої світової війни. Гармошки та «гелігонки» були улюбленими інструментами в побуті, використовуються й у сольному музикуванні, передусім на території Східної Словаччини. Русини і лемки музикували на дуді, дудках, скрипках та контрабасах.

Поступово інструментальні капели поповнили сопілка, кларнет, бубон, саксофон, гармоніки, які поступово замінили контрабаси. Часто гра на цих двох інструментах призводила до дисгармонічних звуків. Найбільш поширеним інструментом у танцювальній музиці була скрипка (гуслі). Капелу, до складу якої входили скрипка, сопілка та бубон, називали «гудаци» – як перша назва групи, яка грала по весіллях, кермешах та інших забавах. Також функціонували такі склади капел: скрипка, пищалка, контрабас, мандоліна, різновиди гармоніки. Через брак коштів музиканти вручну виготовляли музичні інструменти, були спеціальні майстри. Серед відомих майстрів із виготовлення скрипки варто назвати Симка Вархола, Яна Лаката, Деметра Швеця, Михала Дунчака й інших. Населення цікавилось інструментами, які продавалася на ярмарках, найчастіше це різновиди гармоніки, згодом на ринку з'явилися мандоліни, гітари і балалайки.

У другій половині ХХ ст. у регіонах Маковиці, Лабірській та Снинській долині, в околицях Старої Любовні, у Спиші протягом десятиріч функціонували циганські (ромські) капели, які зростали й виховувались у власних культурних умовах, пристосувалися до фольклору сільського середовища, у якому жили. Серед найбільш відомих ромів-музикантів у с. Крайня Поляна тривалий час був Михал Грундза, якого мешканці села називали «пан зо златыма пальцями, котрый не одному русинови грав на весіллю <...>» [4]. Також популярними були талановиті музиканти із сіл Дубова, Куримка, Бехерова і Варадки. У 60-х рр. ХХ ст. у Крайній Бистрі біля Свидника відомим був музикант Ян Ванько на прізвисько «Бунгер», який також грав по весіллях разом із капелою. У Шарішським

Чорнім функціонувала циганська капела родини Ференцових. У селах Хмельова, Ладомирова, Межілаборець, Гуменного, Снини, Старой Любовні також побутували циганські та цигансько-слов'янські інструментальні музики. За кількістю музикантів і музичними інструментами склад гуртів був дуже різноманітним. Найпростіший склад – 3–5 та більше музик. Серед музикантів завжди домінував керівник («предник»), який перший починав мелодію.

Натепер інструментальні капели доповнилися кларнетами, саксофонами, електрогітарами. Кожна група інструментів підсилена тричі. Багато народних капел долучає гармоніку замість контрабасів. У процесах трансформації форм побутування народно-пісенної культури й обрядовості, а також взаємодії пісенної традиції і новотворчості, зокрема пов'язаної із впливом словакізації сучасної культури русинів-українців, виявлено, що: а) місцеве русинське піснетворення влітаються цілі образно-поетичні кліше, узяті зі словацького фольклору; б) усе, що є особливим у змісті і формі як лемківського, так і русинського фольклору, не відділяє їх від загального масиву традиційної музично-пісенної й усної словесності українського народу, не виокремлює їх, а навпаки, доповнює, збагачує цей масив неповторними елементами і рисами [3].

У крихітному селі Брутовце діє Інтерактивний музей музичних народних інструментів, заснований музикантом, мультиінструменталістом, викладачем музики, виробником народних музичних інструментів, промоутером та популяризатором словацької народної культури, колекціонером та цінителем народної музики Міхалом Сметанкою. Провести час у цьому місці та слухати його інтерпретацію інструментальних демонстрацій – це нетрадиційний досвід. Митець зібрав у своїй колекції понад 500 музичних інструментів з усього світу, мав на меті поділитися багатством колекції, її історіями. «Створення музичного музею припадає на період 1995–2005 рр., функціонування майстерні ремесел у Спішському Хрхові, де Міхал Сметанка та Павол Урда проводили низку громадських, освітніх та культурних заходів для широко загалу, а також заклали основу для колекції музичних інструментів. Через недостатню просторову ємність, захищеність музею музичних інструментів, а також незадовільні умови для зберігання музичних інструментів музейну колекцію почали готувати до встановлення та постійної виставки в селі Спішський Хрхов

у формі MUSEUM у 2017–2018 рр.» [7]. Початково колекція музичного інструментарію була зосереджена на зборі народних музичних інструментів Карпатського регіону, з акцентом на аерофони. Однак поступово колекція почала поповнюватись хордофонами, ідіофонами поза Карпатами. Створена експозиція поступово була перенесена до традиційного дерев'яного будиночка у Брутовце у 2008–2010 рр. У 2010 р. Словацький національний музей додав реєстр Музею народних музичних інструментів у Брутовце до реєстру закладів, що мають характер музейної презентації, за реєстраційним номером ZMP/42/2010 [7]. Музей функціонує як місце музичної освіти для дітей, як місце дослідження для етноорганологів, музикантів та громадськості. Музей музичних інструментів зберігає та популяризує регіональні народні музичні інструменти, вказує на їхні особливості й унікальність у контексті світового музичного інструментарію. Невід'ємною частиною інтерактивної презентації є можливість побачити регіональні відмінності, матеріали, функціонування, почути звук тощо.

Широка мережа колективів народної художньої самодіяльності різних жанрів розвиваються при організаціях Союзу русинів-українців Чехії та Словаччини. Це інструментальні фольклорні групи, ансамблі, дитячі колективи, які популяризують свою культуру у селах та містах як на території Словаччини, так і за її межами.

Висновки. Отже, варто констатувати, що сусіднє розташування українських та словацьких етнічних територій, подібність типу господарства та побуту, тривала приналежність словацьких земель до імперії Габсбургів, слов'янське спільне коріння сприяли інтенсивним контактам між українцями та словаками, стимулювали появу наукових досліджень.

Народний музичний інструментарій, що побутував та функціонує дотепер у Східній Словаччині, пов'язаний зі специфікою етнічної свідомості, побутом, обрядами і типом діяльності русинів-українців, інших етнічних і субетнічних груп. Характерними є: 1) часткове збереження місцевої традиції, функціонування таких музичних інструментів, як гітари, мандоліни, гармоніки, гелігонки, бубни великі та малі, ліри, цимбали, скрипки, віолончель, контрабас, дзвоники, спіжак, клепач, рапкач, дрімба, баян, акордеон, різноманітні дудки, ріжки, трембіти, дво- або триметрові дерев'яні труби з воронкоподібним резонатором на кінці, обвиті черешневою корою,

сопілки, флейти, фуяри, кларнети, волинки; 2) розвиток процесів словакізації українського населення, взаємовпливів як у вокальному, так і в інструментальному виконавстві (у музичній мові, стилях, різноманітній техніці гри тощо); 3) репертуар мистецьких колективів збагачується, доповнюється, оновлюється; 4) поряд зі словацькими піснями та мелодіями звучать польські, румунські, циганські, русинські, українські, чеські, угорські. Серед жанрів варто назвати родинно-побутові (весільні, ладанки (латканя, ляпканя), мелодії до вінчання, до молодого, до нареченої) та необрядові (ліричні, жартівливі, до танцю тощо). Незважаючи на різноманітні процеси, які відбуваються в наш час, традиційна музично-інструментальна культура Словаччини зберігає етнічну, національну та культурну ідентичність, виконує важливу етнічно-інтеграційну функцію, що сприяє популяризації народного музичного інструментарію в Карпатському регіоні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуляєва Н. Деякі паралелі в інструментальній музиці України і Словаччини. Словацько-українські взаємини в області історії, культури, мови та літератури. *Науковий збірник музею української культури у Свиднику* / гол. ред. М. Сополіга. 2007. № 24. 495 с.
2. Музей української культури у Свиднику. URL: <http://www.snm.sk/?muzeum-ukrajinskej-kultury-uvodna-stranka>.
3. Фабрика-Процька О. Функціонування словацько-українського пісенного фольклору на прикладі фестивалю «Маковицька струна». *Питання культурології. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Музичне мистецтво»*. 2019. Т. 2. № 1. С. 71–79.
4. Чижмар І. Музичні інструменти. Свидник : МУК, 1972. 72 с.
5. Чижмар І. Народні співанки, музика і танці русинів. *Виходної Словакії*. Свидник, 2009. 400 с.
6. Elschek O. Piesne a hudba. Slovensko. Lud. Cast II. Bratislava, 1975. S. 1083.
7. Histryia múzea. *Muzik Muzeu*. URL: <https://muzikmuzeum.sk/o-nas/>.
8. Smetanka M. O nas. *Muzik Muzeu*. URL: <https://muzikmuzeum.sk/o-nas/>.

REFERENCES

1. Gulyaeva N. (2007) Some parallels in the instrumental music of Ukraine and Slovakia. Slovak-Ukrainian relations in the field of history, culture, language and literature. Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnyk. № 24. Editor-in-chief M. Sopoliga. Svidnyk. (in Slovakian)

2. Museum of Ukrainian Culture in Svidnyk. URL: <http://www.snm.sk/?muzeum-ukrajinskej-kultury-uvodna-stranka>.
3. Fabryka-Protska O. (2019) Functioning of the Slovak-Ukrainian song folklore on the example of the Makovytska Struna festival). Issues of cultural studies. KNUIM Newsletter. Musical Art Series. Vol 2, № 1, Kyiv (in Ukrainian) (in Slovakian)
4. Chizhmar I. (1972) Musical Instruments, Svidnyk: MUK (in Slovakian)
5. Chizhmar I. (2009) Folk Songs, Music and Dance of the Ruthenians of the Original Slovakia. Svidnyk (in Slovakian)
6. Elschek O. (1975) Songs and Music. Slovakia. Lud. Cast II. Bratislava (in Slovakian)
7. Histryria múzea. Muzik Muzeu. URL: <https://muzikmuzeum.sk/o-nas/>.
8. Smetanka M. O nas. Muzik Muzeu. URL: <https://muzikmuzeum.sk/o-nas/>.

УДК 78.01/.08+786.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-6>

Анна Павловна Копейка

ORCID: 0000-0001-6291-9571

аспирантка кафедри історії музики і музикальної етнографії

Одеської національної музикальної академії імені

А. В. Нежданової

anna.kopejka@gmail.com

СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН ЖАННЫ ДЕМЕСЬЁ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ

Цель работы – создать стилевой портрет выдающейся французской органистки, пианистки, композитора середины XX века Жанны Демесьё в историческом контексте французской органной традиции. **Методология** исследования состоит в использовании аналитического, биографического, историко-логического, компаративного методов. **Научная новизна** работы заключается в анализе композиторского метода и выделении стилевых особенностей Жанны Демесьё, чье творчество существенно повлияло на формирование современной французской органной школы. В статье приводится краткий исторический очерк основных тенденций французской органной школы, сложившихся к началу

XX века, являющихся фундаментом для целой плеяды композиторов *XX* века, без рассмотрения которых понимание творческого метода Жанны Демесьё было бы невозможным. Также статья содержит новую информацию биографического характера и хронологический список сочинений композитора, которые в русскоязычной литературе до настоящего времени не были представлены. **Выводы.** Наследуя многовековые тенденции французской органной музыки и преломляя их сквозь призму современной для нее эпохи, Жанна Демесьё обобщает в своем творчестве отдельные традиционные для французской школы жанрово-стилевые моменты, среди которых – обращение к религиозно-программной тематике и к григорианскому хоралу в качестве одной из тематических составляющих, значимость колористической составляющей; эти черты она синтезирует с ярко индивидуальными чертами – такими, как рациональность в использовании средств выразительности, трансформирующаяся при необходимости в демонстрацию оркестральных возможностей органа, акустическая продуманность, глубокая содержательная сторона, пианистичность музыкального текста и интересные авторские фактурные находки, а также особый гармонический язык. Произведения Жанны Демесьё по праву входят в анналы мировой органной музыки, однако, к сожалению, мало известны в Украине. Хотелось бы, чтобы данное исследование пробудило интерес к творчеству этой неординарной личности, как у музыковедов, занимающихся проблематикой органного творчества, так и у исполнителей, стремящихся пополнить свой репертуар образцами высокого искусства.

Ключевые слова: Жанна Демесьё, стилевые черты, французская органная музыка, *XX* век.

Kopiika Hanna Pavlivna, Graduate Student at the Department of the History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Stylistic phenomenon of Jeanne Demessieux: historical and compositional aspects

Objective of the work is to create a stylistic portrait of an outstanding French organist, pianist, composer of the mid-20th century, Jeanne Demessieux, in the historical context of the French organ tradition. The methodology of the research includes analytical, biographical, historical-logical, comparative methods. The scientific novelty of the work lies in the analysis of the compositional method and the allocation of the stylistic peculiarities of Jeanne Demesnies, whose work significantly influenced the formation of the modern French organ school. The article provides a brief historical outline of the French organ school main tendencies had been developed by the beginning of the 20th century, which are the foundation for a whole galaxy of composers of the 20th century, without whose consideration it would be impossible to understand the creative method of Jeanne Demessieu. The article also contains new biographical information and a chronological list of works by the composer, which have not yet been presented in Russian-language literature. Conclusions. Jeanne Demessieu summarizes in her work certain

genre and stylistic moments, traditional for the French school, among which – an appeal to religious-programmatic themes and to the Gregorian chant as one of the thematic components, the significance of the coloristic component; she synthesizes these features with brightly individual features – such as rationality in the use of means of expression, transforming, if necessary, into a demonstration of the organ's orchestral capabilities, acoustic thoughtfulness, a deep content side, the pianism of the musical text and interesting author's textured findings, as well as a special harmonic language. The works of Jeanne Demessieux are rightfully included in the annals of world organ music, however, unfortunately, they are little known in Ukraine. I would like this study to awaken interest in the work of this extraordinary personality, both among musicologists dealing with the problems of organ creativity, and among performers who seek to replenish their repertoire with examples of high art.

Key words: Jeanne Demessieux, stylistic features, French organ music, XX century.

Копійка Ганна Павлівна, аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Стильовий феномен Жанни Демесьйо: історичні і композиційні аспекти

Мета роботи – створити стильовий портрет видатної французької органістки, піаністки, композитора середини ХХ століття Жанни Демесьйо в історичному контексті французької органної традиції. **Методологія** дослідження полягає в використанні аналітичного, біографічного, історико-логічного, компаративного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі композиторського методу і стильових особливостей творчості Жанни Демесьйо, яка суттєво вплинула на формування сучасної французької органної школи. У статті наводиться стислий історичний нарис основних тенденцій французької органної школи, що склалися на початок ХХ століття та є фундаментом для цілої плеяди композиторів ХХ століття, без розгляду яких розуміння творчого методу Жанни Демесьйо було б неможливим. Також стаття містить нову інформацію біографічного характеру і хронологічний список творів композитора, які в російськомовній літературі до теперішнього часу не були представлені. **Висновки.** Наслідуючи багатовікові тенденції французької органної музики і пропускаючи її крізь призму сучасної для неї епохи, Жанна Демесьйо синтезує у своїй творчості окремі традиційні для французької школи жанрово-стильові моменти, серед яких – звернення до релігійно-програмної тематики і до григоріанського хоралу в якості однієї з тематичних складових частин, значущість колористичної складової; ці риси вона синтезує з яскраво індивідуальними рисами, такими як раціональність у використанні засобів художньої виразності, що трансформуються за необхідності в демонстрацію оркестральності можливостей органу, акустична продуманість, глибока змістовна сторона, піаністичність музичного тексту і цікаві авторські фактурні знахідки, а також особлива гармонічна мова. Твори Жанни

Демесью по праву входять до анналів світової органної музики, проте, на жаль, мало відомі в Україні. Хотілося б, щоб це дослідження пробудило інтерес до творчості цієї неординарної особистості, як у музикознавців, що займаються проблематикою органного творчості, так і у виконавців, які прагнуть поповнити свій репертуар зразками високого мистецтва.

Ключові слова: Жанна Демесью, стильові риси, французька органна музика, ХХ століття.

Актуальність. Органная музыка занимает особое место в истории человечества. Колоссальный тембральный и динамический спектр органа, позволяющий исполнителю в одиночку уподобляться целому оркестру, породил вокруг этого инструмента особый мистический ореол. В настоящее время интерес к этому инструменту все возрастает, регулярно исполняются произведения различных музыкальных эпох, в числе которых видное место занимает пласт современной музыки. Исполнителям-органистам важно хорошо ориентироваться в репертуаре, расширять его произведениями, которые не оставят слушателей равнодушными. Данная статья предлагает вниманию обзор творчества Жанны Демесью – настоящей сокровищницы для исполнителей, слушателей и исследователей.

Цель работы – познакомиться с основными этапами жизненного и творческого пути Жанны Демесью в контексте исторической эпохи и французской органной школы; сделать обзор творческого наследия композитора и выделить особенности ее авторского стиля.

Основное содержание. Жанна Демесью (Jeanne Demessieux) – легендарная французская органистка, пианистка и композитор середины ХХ в., первая женщина-виртуоз международного уровня. Ее считают одним из «титанов» органа, однако, несмотря на этот легендарный статус, она остается одной из самых загадочных героинь этого инструмента.

Жанна Демесью¹ родилась 13 февраля 1921 года в Монпелье, одном из крупнейших городов на юге Франции. Родители Жанны любили музыку и часто ходили на концерты. Раннее музыкальное образование Жанна получила под чутким руководством своей сестры, на 13 лет старше ее, которая к тому возрасту уже была прекрасной пианисткой и органисткой. В возрасте 11 лет Жанна выиграла первую премию за интер-

¹ Биографические сведения почерпнуты из литературных источников [2; 4].

претацию фортепианного концерта Видора. Будучи убежденными в исключительном таланте своей дочери и понимая, что ресурсы их южной провинции оказались для нее исчерпаны, родители приняли решение переехать в Париж.

Застенчивая девушка совершенно очаровала своим талантом парижских мэтров, и Жанна была зачислена в консерваторию в класс Симона Риера (Simon Riera), с которым она часто конфликтовала, однако в обучении продвигалась замечательно. Например, однажды в 8-дневный период она освоила 2 трансцендентных этюда и Венгерскую рапсодию № 6 Листа, сонату op. 106 Бетховена, хроматическую фантазию и фугу Баха и несколько этюдов Шопена!

Что же побудило Жанну обратиться к органу, имея такие блестящие перспективы в области фортепиано? Во всем оказалась виновата, как это часто бывает, случайность. Переехав в Париж и будучи католиками, Жанна и ее семья присоединились к недавно построенной церкви Сен-Эспри (église du Saint-Esprit). Осознавая талант девочки, 12-летнюю Жанну попросили быть органисткой этой церкви. Поначалу, пока орган не установили, она играла на фисгармонии. Когда же через год инструмент был установлен, встал вопрос о том, чтобы найти для нее подходящего учителя. Для Жанны организовали прослушивание у знаменитого органиста и композитора Марселя Дюпре, профессора парижской консерватории (среди учеников которого был, в частности, Оливье Мессиа́н). Тот день 8 октября 1936 года изменил весь ход ее жизни. Впечатления от знакомства с Дюпре выразились в ее дневнике словами: «Незабываемое rendez-vous!»

Так Жанна стала ученицей Марселя Дюпре, под чьим руководством она впоследствии проработает долгие годы, не покладая рук. Дюпре нашел в ней своего долгожданного преемника, которому он мог бы передать эстафету славной традиции французского органного искусства, «доставшуюся» ему в свое время от учителя Шарля-Мари Видора.

В годы оккупации, когда немцы занимали Париж, и свобода была сильно ограничена, Жанна регулярно ходила на виллу Дюпре, находящуюся более чем в шести милях от центра Парижа (почти 10 км). В эти годы она работала с лихорадочной напряженностью (иногда 18 часов в день). В дальнейшем она отмечала, что только увлеченность музыкальными исследованиями помогла ей пережить ужасы оккупации.

В 1946 году Марсель Дюпре и его жена Жанна Дюпре, взявшая на себя административные вопросы, организовывали серию концертов в зале Плейель, успех которых оказался колоссальным. Но покорением парижской публики планы Дюпре не исчерпались. 26 февраля 1947 года Жанна выступила с концертом в Вестминстерском соборе в Лондоне. Это было началом международного признания Жанны Демесьё. Вскоре приглашения посыпались со всех сторон.

Дюпре загорелся намерением познакомить со своей воспитанницей американскую публику, он видел в ней качества, которые могли сделать ее звездой. Тем не менее, эта идея не нравилась Жанне, и она наотрез от нее отказалась. И Дюпре отправился в турне по Америке один. После своего возвращения он никогда с ней не разговаривал и жестоко пресекал любые попытки примирения.

Эта ссора фатально отразилась на ее карьере в Париже. Однако вне Франции ее встречали с энтузиазмом. В конце концов она побывала и в США (в 1953, 1955 и 1958), что раскрыло перед ней множество перспектив. Тем не менее Жанна отказалась от дальнейших приглашений и выступлений в штатах, выражая обеспокоенность оставленными стареющими родителями.

На протяжении многих лет своей деятельности Жанна осуществила более 600 сольных концертов по всей Европе и Северной Америке, сделала ряд аудиозаписей, благополучно дошедших до нас, из которых мы можем сделать заключение о ее исключительном артистизме и выразительной музыкальности, далекой от пустой технической беглости.

Помимо концертной, она вела также преподавательскую деятельность. В 1950 году она была назначена профессором органа в консерватории в Нанси; в 1952 году – на тот же пост в Королевской консерватории Льежа.

Кроме того, Жанна серьезно относилась и к своей роли церковного органиста, она проработала 29 лет в церкви Сен-Эспри, затем – в одной из самых важных церквей Парижа, Мадлен.

В 1962 году она стала кавалером ордена Короны Бельгии.

Жанна Демесьё занимается также и композиторской деятельностью. Среди поклонников ее творчества были, в частности, Ф. Пуленк и О. Мессиан. Мессиан часто приглашал ее в жюри во время экзаменов в своем классе в консервато-

рии, что говорит о глубоко уважительном отношении к ней. В начале 60-х Мессиаен хотел организовать запись полного собрания ее сочинений, однако этому проекту не суждено было реализоваться.

Постоянная борьба со слабым здоровьем, с заболеванием раком были еще одним тяжким бременем в ее жизни. 11 ноября 1968 года ее не стало.

За свою, к сожалению, недолгую жизнь Жанна Демесьё сумела достичь высочайшего уровня мастерства, оказать большое влияние на формирование мирового искусства и французской органной музыки в частности.

Творчество Жанны Демесьё, развиваясь и формируясь под влиянием выдающихся органистов Парижа I половины XX века, впитало в себя лучшие традиции французской органной традиции, корни которой уходят в глубину эпох. Однако сейчас мы не будем говорить о «корнях», выделим из недр истории лишь промежуток, длиной примерно в столетие, непосредственно предшествовавший жизни Жанны Демесьё.

В XIX веке во Франции происходит несколько кардинальных изменений в области органного искусства [1]. *Первое* – возникновение ряда специальных учебных заведений, где органисты начинают получать академическое музыкальное образование, включающее обучение гармонии, контрапункту, форме наряду с собственно технической подготовкой на инструменте (до сих пор секреты мастерства передавались церковными музыкантами от учителя к ученику частным образом). Одним из таких учебных заведений была Парижская консерватория, в стенах которой впоследствии вырастет Жанна. *Второе* кардинальное изменение связано с переворотом во французском органостроении, который совершает А. Кавайе-Коль в середине XIX века. Он выдвигает новую концепцию органа – симфонического, – соответствующего романтической эпохе. Кардинально меняется состав и характер регистров², что открывает перед компо-

² Добавляется множество регистров, имитирующих оркестровые духовые инструменты (гобой, кларнет, фагот, английский рожок); эффект forte достигается теперь с помощью прибавления батареи язычковых регистров *Bombarde 16'*, *Trompette 8'*, *Clairon 4'*, роль которых в романтических экстаических кульминациях подобна функции группы медных

зиторам и органистами небывалые доселе просторы и возможности.

Таким образом, во французской органной музыке начинается новая эпоха. И открывается она во II половине XIX века двумя именами, представляющими два полюса в развитии французской музыки, это – Камилл Сен-Санс, воплощающий типично французское начало, с его тяготением к театральности, внешней броскости, приятности, и в то же время стройности, логичности, даже классичности в высказывании, и Сезар Франк, тяготеющий к немецкой многозначительности, рефлексии, внесший философский строй во французскую инструментальную музыку [3].

Именно с этого момента в сферу органной музыки начинают просачиваться приемы фортепианной техники: октавы, аккордовые репетиции, разнообразные арпеджио, двойные ноты вкрапляются в традиционное органное письмо, опиравшееся прежде в большей степени на барочные полифонические традиции. Многие из наметившихся тогда тенденций мы наблюдаем и в творчестве Жанны Демесьё, которая была прекрасной пианисткой, прошла блестящую фортепианную школу к моменту начала изучения особенностей органного исполнительства.

К восьмидесятым годам XIX века во французской органной музыке – в опусах Франка, Сен-Санса, их младших современников – Видора, Гильмана, Лорета, Жигу, Бельмана – складываются основные жанровые направления, по которым пойдет дальнейшее развитие французской органной музыки в XX веке.

1. Симфоническое, в русле которого работали Ш. Видор, А. Гильман, Л. Вьерн, создавая свои циклы монументальных симфоний для органа соло, а также органные сонаты, прообразом которых был четырехчастный сонатно-симфонический цикл немецких композиторов.

духовых, прорезающих звучность симфонического оркестра. Добавляется новое семейство язычковых – шамады, тембр которых отличается особой пронзительностью: добавляются регистры, являющиеся «визитной карточкой» Кавайе-Коля семейство Flutes harmoniques или Octavians («гармонические» флейты, дающие октавный обертон и имитирующие эффект передувания), а также регистры Voix celeste, Unda maris (в которых одна из труб настраивается выше или ниже основного строя, что вызывает эффект «биения», передающийся через колебание или легкое тремоло звука).

2. Неоклассическое или необарочное, связанное с обращением к формам и жанрам полифонического стиля эпохи Барокко – прежде всего к фуге, имитационной технике.

3. Жанрово-программное, наиболее характерное для французского искусства. Самым ярким представителем этой линии был Луи Вьерн.

4. Религиозно-программное. Едва ли не все французские композиторы рубежа XIX–XX веков отдали дань этому направлению. Богатые тембровые возможности органа неожиданным образом оказались как нельзя более подходящими для выражения религиозных идей.

5. Органная музыка, предназначенная для сопровождения богослужения. Истоки этой области органного искусства в изначальной предназначенности органа как литургического инструмента.

Эти жанровые направления широко представлены и в творчестве Жанны Демесьё.

Во французской органной музыке мы наблюдаем явление, отличающее эту школу от других мировых органных школ: светский жанр симфонии поворачивается в сторону церкви. И одним из первых композиторов, использовавших мелодии католической литургии в симфоническом произведении, становится Видор (в своих органных симфониях).

Среди композиторов, оказавших большое влияние на развитие французского органного искусства, нельзя не упомянуть Луи Вьерна, прямого наследника Франка и Видора. По своему духу, стилистике музыка Вьерна отвечает эстетике постромантизма. Вьерн прежде всего лирик, и для выражения личных чувств и переживаний ему как нельзя более подходят формулы романтического языка. Из современной ему фортепианной техники Вьерн заимствует импрессионистические фактурные приемы, позволяющие создать подвижный гармонический фон. В его симфониях можно встретить длинные линии кварто-квинтовых, кварто-секстовых фигураций, параллельное движение секстами (часто с вкраплениями проходящих хроматизмов), на которые наслаивается с одной стороны – мелодия, с другой – гармонический бас, удерживающий вертикаль в рамках классической тональности.

Отдельные фактурные, эстетические и концептуальные моменты, применяемые Вьерном (подвижная «дышащая» фактура, красочность, выражение музыкой личного и пр.),

оказали влияние и на композиторскую технику Жанны Демесьё.

Однако из всех мастеров органистов того времени самое большое влияние оказал на нее ее учитель, Марсель Дюпре. Вспомним, что в определенный период своей жизни именно Жанна была первым интерпретатором и исполнителем его произведений. Как черту стиля Марселя Дюпре отметим отсутствие мелодически развернутых тем. Дюпре свойственно интервальное мышление, и его темы – это чаще всего определенные интервальные ходы, многократно повторяющиеся на разной высоте. Зато эти неярые в мелодическом плане темы обретают рельеф благодаря оригинальной тембровой окраске. Дюпре вообще расширяет диапазон органа, постоянно используя крайние октавы. Он обыгрывает особенности звучания этих регистров – глухой тембр большой и малой октавы и тонкий пронзительный – в третьей октаве, добиваясь ярких звукоизобразительных эффектов. В сфере регистровки он предпочитает «чистые» краски. Например, часто встречаются «хоры» регистров одного семейства, взятые с разных мануалов, сольные тембры (Flute, Trompette, Gambe), не смешанные с другими регистрами. Многие из этих моментов находят свое выражение и в произведениях его ученицы

Жанна Демесьё известна в первую очередь своими сочинениями для органа, которые вошли в репертуары многих выдающихся органистов и продолжают звучать с различных сцен мира, покоряя сердца слушателей. Однако, она автор не только органной музыки. Ее творческое наследие включает также:

– **фортепианные сочинения** («Колыбельная», 1926 г., «Сюита», 1938 г., «Этюд Fis-dur», 1938 г., «Три прелюдии», 1939 г.);

– **произведения для голоса и фортепиано** («Le moulin» – «Мельница», 1937 г., «Soudainement contre les vitres» – «Внезапно у оконного стекла», 1940 г., «Sonnet de Michel-Ange» – «Сонет Микеланджело», 1949 г., «Action de grвce» – «Благодарение», «Cavalier» – «Рыцарь», «Le vase brisй» – «Разбитая ваза»);

– **камерную музыку** (Соната для скрипки и фортепиано, 1940 г., «Баллада», ор.12, для валторны и фортепиано, 1962 г., Струнный квартет);

– *вокальную музыку* («Cantate pour le jeudi Saint» – «Кантата на Чистый четверг» для хора, солистов и органа на сл. Феликса Рожеля, «Barques cйlestes» – «Небесные лодки» для трех женских голосов а capella, 1950 г., «Chanson de Roland» – «Песнь о Роланде» для хора, меццо-сопрано и оркестра, 1951–56 гг.);

– *разное* (Два симфонических момента для оркестра, 1941 г., Г.Ф. Гендель Каденции для органа к концертам № 1, 2, Ф. Лист «Funйrailles» – аранжировка для органа соло).

Особое место в творчестве Жанны занимает «*Route*» («Поэма»), ор. 9, 1949 г. *для органа с оркестром*, в которой краски органа удивительным образом сочетаются и диалогизируют с оркестровыми, создавая то эффект соперничества между этими двумя монументальными силами, то иллюзию полного растворения одного в другом.

Но самыми многочисленными и значимыми в пространстве мировой музыки являются *сольные органнне сочинения* Жанны Демесьё. Среди них:

– *Nativitй* – «*Рождество*», ор. 4, 1943/44 г. (Sampzon: Delatour France, 2005);

– *Six йtudes* – «*Шесть этюдов*», ор. 5, 1944 г.

– *Sept mйditations sur le Saint-Esprit* – «*Семь размышлений о Святом Духе*», ор. 6, 1945–47 гг. (Paris: Durand, 1947)

– *Triptyque* – «*Триптих*», ор. 7, 1947 г. (Paris: Durand, 1949)

– *Twelve Choral-Preludes on Gregorian Chant Themes* – «*Двенадцать хоралов на григорианские напевы*», ор. 8, 1947 г. (Boston, MA: McLaughlin & Reilly, 1950)

– *Andante (Chant donnй)*, 1953 г. (In: 64 Leçons d'Harmonie, offertes en hommage a Jean Gallon, edited by Claude Delvincourt. Paris: Durand, 1953)

– *Te Deum*, ор. 11, 1957/58 гг. (Paris: Durand, 1959)

– *Rйpons pour le temps de pйques: Victimae paschali laudes*, 1962/63 гг. (Paris: Durand, 1970)

– *Rйpons pour les temps liturgiques*, 1962–66 гг. (Sampzon: Delatour France, 2006)

– *Prйlude et fugue en ut*, ор. 13, 1964 г. (Paris: Durand, 1965)

Настоящим «профессиональным вызовом» для органистов является цикл «*Шесть этюдов*», ор. 5: 1. Pointes, 2. Tierces, 3. Sixtes, 4. Accords alternйes, 5. Notes гйritйes, 6. Octaves. Это шесть написанных на разные виды техники произведений, необычайно виртуозных, требующих от исполнителя не только мастерского владения органом, но и способности

воплощать художественное начало, которое является в этих этюдах доминирующим, несмотря на все технические сложности.

Жанна, будучи органисткой высочайшего мастерства, сочетала в себе обе эти исполнительские стороны. До нас дошли аудиозаписи ее исполнения произведений Г. Пёрселла, И. С. Баха, В. А. Моцарта, С. Франка, Ф. Листа, Ш. М. Видора, О. Мессиаана, Ж. Бервейе, некоторых из ее авторских сочинений, среди которых *Te Deum* op. 11; *Consolateur (Sept Méditation sur le Saint Esprit* op. 6), *Tierces (Six Études* op. 5).

Небольшая доля ее репертуара, дошедшая до нас в аудиозаписях, выявляет обширность ее музыкально-исполнительского кругозора, на фундаменте которого сформировался в процессе совмещения композиторско-исполнительской деятельности ее авторский органний стиль, об особенностях которого сейчас и пойдет речь.

Очень показательным в творчестве Жанны Демесьё является цикл **«Семь размышлений о Святом Духе»**, op. 6. Номера цикла высвечивают разные грани этого вопроса: 1. *Veni Sancte Spiritus* – «Приди, Дух Святой»; 2. *Les Eaux* («Вода»); 3. *Pentecôte* («Пятидесятница»); 4. *Dogme* («Догма»); 5. *Consolateur* («Утешитель»); 6. *Paix* («Мир»); 7. *Lumière* («Свет»). Каждый номер предваряется словестным эпиграфом, дающим ключ к пониманию образно-содержательной стороны музыки. Цикл может исполняться как целиком, с каждым эпизодом все более погружая в свое содержание и «растворяя» в себе образные интенции исполнителя, так и в виде отдельных номеров. Особой популярностью пользуется № 7 цикла – *Lumière* («Свет»). Мягкие, струящиеся и мерцающие звуки органа удивительным образом обретают способность светиться, бесконечный поток неземных лучей льется на слушателей и окутывает собой каждую частичку звучащего пространства. Завораживающая колористичность в сочетании с детальной композиционно-исполнительской продуманностью позволяют относить это произведение к жемчужинам мирового органного наследия.

Цикл **«Двенадцать хоралов на григорианские напевы»**, op. 8, занимает особое место в творчестве Жанны Демесьё. В нем гармонично сочетаются относительная (в сравнении с другими произведениями) техническая простота и глубокая

содержательность, обращение к исторической традиции и оригинальное авторское прочтение. Номера цикла повествуют о самых значимых эпизодах христианства, и каждый из них предстает в своем персональном стилистическом и жанровом выражении: 1. Rorate caeli (*Choral ornü*); 2. Adeste Fideles (*Musette*); 3. Attende Domine (*Choral paraphrase*); 4. Stabat mater (*Cantabile*); 5. Vexilla Regis (*Prelude*); 6. Hosanna Filio David (*Choral fugue*); 7. Filii (*Variations*); 8. Veni Creator (*Toccata*); 9. Ubi Caritas (*Ricercare*); 10. In Manus Tuas (*Litanie*); 11. Tu Es Petrus (*Marcia*); 12. Domine Jesu (*Berceuse*).

Наследуя многовековые тенденции французской органной музыки и преломляя их сквозь призму современной для нее эпохи, Жанна Демесьё синтезирует в своем творчестве отдельные традиционные эстетические композиционные приемы (многие из которых характерны именно для французской музыки) с ярко индивидуальными выразительными средствами. Из традиционных можно отметить *обращение к религиозно-программной тематике и к григорианскому хоралу* в качестве одной из тематических составляющих. Однако взаимодействие вобравшего в себя глубокий исторический опыт хорала с яркой стилистической индивидуальностью Жанны порождает уникальное явление в истории органной музыки, при котором происходит не противопоставление эпох, а сокращение дистанции между давностью и современностью. Во многих хоральных прелюдиях Жанна прибегает к стилизации, не перенося нас в историческое прошлое, а наблюдая за ним извне, свободно распоряжаясь характерными для той эпохи выразительными средствами, наряду с чуждыми ей. Благодаря этому создается особый многомерный семантический диалог, погружающий нас в переживание христианских событий как бы с разных отправных точек в одновременности. При этом не возникает стилистического диссонанса и ощущения разнородности в музыкальном языке, напротив – мы ощущаем подчиненность всех используемых композитором средств одной общей художественно-содержательной идее.

Обращает на себя внимание высокая степень композиционной продуманности произведений Жанны, *рациональность* в использовании средств выразительности, отсутствие композиционных излишеств, не оправданных драматургической концепцией. Это проявляется и в фактурно-гармоническом

содержании, и в темброво-регистровой стороне органичных произведений.

Отличительной особенностью произведений Жанны Демесьё является их *гармонический язык*. Особенно явственно это проявляется в цикле «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», во многих номерах которого стилизованные эпизоды, исполненные в манере традиционного гармонического письма, перемежаются с неожиданными гармоническими оборотами, выдающими в них присутствие авторского стиля, порожденного сознанием иной эпохи. Характерной особенностью гармонического стиля Жанны является игра с консонансно-диссонансной средой, когда аккорды терцовой структуры свободно перемежаются с нетерцовыми и даже кластерными созвучиями, и такое сгущение-разрежение звучности воспринимается без негативной смысловой нагрузки, как естественная гармоническая стереоскопичность.

Помимо духовных традиций, уходящих корнями глубоко в историю органной музыки, в творчестве Жанны Демесьё проявляются отдельные черты *романтического стиля* (личностное отношение к раскрывающейся тематике, обращение к сквозным формам, поэдность отдельных эпизодов). Можно выделить моменты, характерные для *импрессионистов-символистов* (внимание к колористическому фактору и звукоизобразительной составляющей произведения, увлечение образами, связанными с природными явлениями и стихиями — вода, воздух, свет). Однако приемы работы с тематизмом, гармонический язык и общая стилистика не оставляют сомнения в том, что Жанна Демесьё — композитор середины XX века.

В произведениях Жанны проявляется и *оркестральность*, ставшая «визитной карточкой» французских композиторов-органистов начиная с середины XIX века, момента переворота в органостроении, совершенного Кавайе-Колем, выдвинувшем концепцию «симфонического органа». Оркестральность в музыке Жанны Демесьё находит свое выражение в многослойности фактуры (доходящей иногда до пяти самостоятельных тембрально различающихся линий, как, например, во второй части цикла «Семь размышлений о Святом Духе»), а также в принципе контрастности, наподобие оркестрового сопоставления сольного звучания какого-либо инструмента (либо камерного состава группы инструментов) с тугийным звучанием всего оркестра.

Жанна унаследовала от своего учителя Марселя Дюпре композиционные приемы, основывающиеся на *работе с мотивом* как главным элементом и тематическим зерном произведения. Мотивы, повторяющиеся на разной высоте, полифонически наслаивающиеся друг на друга с применением различных имитационных приемов, благодаря тембровой окраске обретают рельеф (это наблюдается во многих номерах цикла «Семь размышлений о Святом Духе»).

Следует отметить *акустическую продуманность* произведений Жанны Демесьё, ее владение звуковым пространством. Архитектурные особенности храма с его купольными сводами и масштабами, позволяющими вмещать большое количество человек, оказали влияние и на *фактурные особенности* ее произведений, в ряде которых наблюдается большое количество фигураций и общих форм движения, как бы заполняющих собой пространство храма. Эти фигурации обволакивают слушателей, погружая и растворяя их в звуках.

Говоря об особенностях стиля Жанны Демесьё, нельзя не упомянуть *пианистичность* ее произведений. Имеется в виду как «удобность» фактуры для исполнителя, так и внедрение различных фортепианных технических приемов в область органной музыки, трансформировавшихся с учетом особенностей органа, одной из которых является наличие в органе нескольких мануалов и отдельной педальной клавиатуры. Яркой иллюстрацией этого тезиса служит седьмая часть «Размышлений» – «Свет».

Эта же часть обращает внимание на интересный прием, связанный с «игрой тембрами», когда один и тот же звук, встречаясь в рамках небольшого временного интервала в разных октавных, динамических и тембральных вариантах, создает особого рода мерцание, усиливающее образную сторону произведения. Таким образом, в этом произведении мы находим подтверждение тезиса о значимости *колористической составляющей* в произведениях Жанны Демесьё. Отметим, что эта особенность является отличительной чертой французской музыки в целом (не только органной).

Помимо рассмотрения конструктивных моментов, следует обратить внимание на *содержательную сторону* произведений Жанны Демесьё и их особую одухотворенность. При всей их логической выстроенности и технической сложности на первый план их семантической организации выходит смысловая

и образная составляющая, открывающая перед нами глубокий внутренний мир автора и его совершенное мастерство.

Научная новизна. В статье были собраны биографические данные, содержащиеся в разрозненных и эпизодических англо- и франкоязычных публицистических текстах, а также проведен авторский анализ музыкального материала, позволивший выявить наиболее существенные моменты композиторского стиля замечательной французской органистки.

Выводы. За свою, к сожалению, недолгую жизнь Жанна Демесье сумела достичь высочайшего уровня мастерства, оказать большое влияние на формирование мирового искусства и французской органной музыки, в частности. Наследуя многовековые тенденции французской органной музыки и преломляя их сквозь призму современной для нее эпохи, Жанна Демесье синтезирует в своем творчестве отдельные традиционные для французской школы жанрово-стилевые моменты (среди которых: обращение к религиозно-программной тематике и к григорианскому хоралу, колористичность) с ярко индивидуальными чертами (гармонический язык, детальная мотивная проработка музыкальной ткани, глубокая содержательность и др.). Ее произведения по праву занимают высокое место в анналах мировой органной музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки : дисс. доктора искусствоведения : 18.06.2004 ; Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. Москва, 2004. 337 с.
2. D’Arcy Trinkwon. Jeanne Demessieux: Portrait of a star. Organists’ Rewiew, November, 2008.
3. Dufourcq N. La musique d’orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain. Paris, 1941.
4. Jeanne Demessieux. Musica et memoria. URL : <http://www.musimem.com/demessieux.htm> (дата обращения: 13.11.2018).

REFERENCES

1. Krivitskaya, E.D. (2004). History of French Organ Music: Doctor’s thesis. Moscow [in Russian].
2. D’Arcy, Trinkwon. (2008). Jeanne Demessieux: Portrait of a star. Organists’ Rewiew, November. Retrieved from <https://organistsreview.com> [in English].
3. Dufourcq, N. (1941). The French organ music from Jehan Titelouze to Jehan Alain. Paris [in French].
4. Jeanne Demessieux. Musica et memoria. Retrieved from <http://www.musimem.com/demessieux.htm> [in French].

УДК 78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-7>*Леся Богданівна Романюк**ORCID: 0000-0003-0206-7420**кандидат мистецтвознавства,**доцент кафедри музичної україністики**та народно-інструментального мистецтва**Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
leromanuk@ukr.net*

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ БАГАТОНАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ РЕГІОНУ

Мета роботи полягає у висвітленні фортепіанної творчості закарпатських композиторів через призму поліетнічності культурно-мистецького середовища регіону. **Методологія дослідження** опирається на комплекс методів дослідження: метод теоретичного аналізу наукової літератури з питань регіональної музичної культури; компаративний метод, який дозволив зробити порівняльну характеристику етапів розвитку музичного життя Закарпаття в цілому та фортепіанного мистецтва зокрема; аналітичний – для дослідження концептуальних підходів щодо трактування мистецького явища фортепіанної творчості; метод узагальнення, який дав можливість об'єднати та згрупувати досліджені матеріали за єдиною характерною ознакою. **Наукова новизна** полягає в тому, що фортепіанна творчість композиторів Закарпаття розглядається в контексті поліетнічності регіону; проведена пошукова робота та введено у науковий обіг матеріали, пов'язані із фортепіанною музикою сучасних закарпатських композиторів, серед яких Р. Меденцій, В. Цанько. **Висновки.** Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття є самобутнім і динамічним явищем, яке не тільки охоплює відомі жанрово-стилістичні пласти, але й виявляє тенденції до самооновлення, стильового і видового збагачення. За всієї різноманітності, у процесі аналізу провідних тенденцій та фортепіанних композицій, виразно прослідковуються стійкі риси, що у сукупності відбивають стилістичні закономірності. Вони властиві як місцевій, регіональній, так і загалом українській музичній культурі, вагоме місце у якій посідає творчість закарпатських композиторів. У контексті сказаного їх поєднує: стильова багатозначність авторського висловлювання; розмаїття жанрів і форм, серед яких одне з провідних місць належить камерно-інструментальній фортепіанній музиці; тягіння

як до циклічних форм і розгорнутих композицій (фантазія, варіації, сюїта, концерт, соната), так і до мініатюр; поєднання яскравих пісенно-мелодичних ліній з подекуди симфонізованим, складним супроводом; досконале володіння як традиційними, так і сучасними технічними прийомами письма на багатонаціональній фольклорній (українській, угорській та чеській) основі.

Ключові слова: фортепіанна творчість, композитори Закарпаття, культурно-мистецький простір, поліетнічність.

Romaniuk Lesia Bohdanivna, Candidate of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor at the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Piano creativity of composers of Transcarpathia as a reflection of the multinational cultural and artistic space of the region

Research objective. The aim of the work is to highlight the piano work of Transcarpathian composers through the prism of polyethnic cultural and artistic environment of the region. **The methodology** of the research is based on a set of research methods: the method of theoretical analysis of the scientific literature on regional music culture; comparative method, which allowed to make a comparative description of the stages of development of musical life in Transcarpathia in general and piano art in particular; analytical method helped to study conceptual approaches to the interpretation of the artistic phenomenon of piano creativity; generalization method, which made it possible to combine and group the studied materials on a single characteristic.

The scientific novelty is that the piano works of Transcarpathian composers are considered in the context of polyethnicity of the region; the research work was carried out and materials related to the piano music of contemporary Transcarpathian composers, including R. Medentsy and V. Tsanko, were put into scientific circulation. **Conclusions.** Piano works of Transcarpathian composers are an original and dynamic phenomenon, which not only covers the well-known genre and stylistic layers, but also shows clear tendencies to self-renewal, stylistic and species enrichment. For all the variety, in the process of analysis of trends and piano compositions, there are clearly stable features that together reflect the stylistic patterns. They characterize both local, regional and Ukrainian music culture in general, in which the work of Transcarpathian composers occupies an important place. In the context of what has been said, they are united by stylistic ambiguity of the author's statement; a variety of genres and forms, among which one of the leading places belongs to chamber and instrumental piano music; attraction to cyclic forms and detailed compositions (fantasy, variations, suite, concert, sonata), as well as to miniatures; a combination of bright song and melodic lines with sometimes symphonic, complex accompaniment; perfect mastery of both traditional and modern techniques of writing on a multinational folklore Ukrainian, Hungarian and Czech basis.

Key words: piano creativity, Transcarpathian composers, cultural and artistic space, polyethnicity.

Романюк Леся Богдановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства Прикарпатского национального университета имени Василия Стефанюка

Фортепианное творчество композиторов Закарпаття как отражение многонационального культурно-художественного пространства региона

Цель работы заключается в освещении фортепианного творчества закарпатских композиторов через призму полиэтничности культурно-художественной среды региона. **Методология исследования** базируется на комплексе методов исследования: метод теоретического анализа научной литературы по вопросам региональной музыкальной культуры; компаративный метод, который позволил сделать сравнительную характеристику этапов развития музыкальной жизни Закарпаття в целом и фортепианного искусства в частности; аналитический – для исследования концептуальных подходов к трактовке художественного явления фортепианного творчества; метод обобщения, который дал возможность объединить и сгруппировать изучаемые материалы по общим характерным признакам. **Научная новизна** заключается в том, что фортепианная творчество композиторов Закарпаття рассматривается в контексте полиэтничности региона; проведена поисковая работа и введены в научный оборот материалы, связанные с фортепианной музыкой современных закарпатских композиторов, среди которых Г. Меденций, В. Цанько. **Выводы.** Фортепианное творчество композиторов Закарпаття является самобытным и динамичным явлением, которое не только охватывает известные жанрово-стилистические пласты, но и проявляет тенденции к самообновлению, стилевому и видовому обогащению. При всем разнообразии в процессе анализа господствующих тенденций и фортепианных композиций определенно прослеживаются устойчивые черты, которые в совокупности отражают стилистические закономерности. Они свойственны как местной, региональной, так и в целом украинской музыкальной культуре, важное место в которой занимает творчество закарпатских композиторов. В контексте сказанного их объединяет: стилевая многозначность авторского высказывания; разнообразие жанров и форм, среди которых одно из ведущих мест принадлежит камерно-инструментальной фортепианной музыке; склонность как к циклическим формам и крупным композициям (фантазия, вариации, сюита, концерт, соната), так и к миниатюрам; сочетание ярких песенно-мелодических линий с симфонизированным, сложным сопровождением; владение как традиционными, так и современными техническими приемами письма на многонациональной фольклорной (украинской, венгерской и чешской) основе.

Ключевые слова: фортепианное творчество, композиторы Закарпаття, культурно-художественное пространство, полиэтничность.

Актуальність теми дослідження. Важливим завданням сучасного українського мистецтвознавства є вивчення та популя-

ризація культурно-мистецьких традицій різних регіонів України, а також з'ясування взаємозв'язків між ними. Протягом тривалого часу основну увагу дослідників, насамперед, привертають художні досягнення представників Київської, Харківської, Одеської та Львівської шкіл, тоді як культура інших, віддалених від столиці або менших регіонів, залишається мало дослідженою. Однак без ґрунтовного вивчення мистецької палітри цих регіонів важко науково точно і об'єктивно відобразити багатоманітний культурно-мистецький процес у нашій державі. Серед таких недостатньо досліджених є культура Закарпаття, яке здавна вважається одним із найбільш самобутніх в контексті розвитку мистецьких традицій. Музичне мистецтво Закарпаття сформувалося у поєднанні різнонаціональних культур: української, угорської, румунської, словацької, що зумовлено територіальною близькістю. Тому взаємопроникнення їх фольклорних елементів визначає специфіку як закарпатської народної музики, так і є невід'ємною рисою професійної композиторської практики.

Вихідцями із Закарпаття є ціла плеяда видатних композиторів та виконавців, серед яких Костянтин Матезонський (1794–1858), Емілій Талапкович (1834–1889), Іоан Бокшай (1874–1940), Дезидерій Задор (1912–1985), Петро Милославський (1896–1954), Михайло Кречко (1925–1996), Іштван Мартон (1923–1996), Євген Станкович (1943), Гізелла Ципола (1943), Василь Гайдук (1938), Володимир Волонтир (1956), Віктор Теличко (1957), Віктор Янцо (1978), Роман Меденцій (1981). На жаль, творчість багатьох з названих довгий час не розглядалась у загальнонаціональному контексті розвитку українського мистецтва, а діяльність композиторів більш сучасного покоління, серед яких Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденцій, Василь Цанько, тільки частково стала об'єктом спеціальних досліджень у наукових музикознавчих працях в контексті розгляду їх фортепіанного доробку.

У працях Я. Рак та Н. Піцур представлено в загальному життєвий і творчий шлях Дезидерія Задора та Іштвана Мартона. Л. Микуланинець у дисертаційному дослідженні вивчає етнокультурні аспекти становлення професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття. Музичне мистецтво Закарпаття у його професійних вимірах розглядається у музикознавчих збірках статей під редакцією В. Теличка та

Л. Мокану. Однак праць, які б стосувалися вивчення інструментальної музики Закарпаття, зокрема, фортепіанної, на жаль, досі мало. А в контексті поліетнічного синтезу фортепіанна творчість закарпатських композиторів належним чином ще не вивчалась. Саме це зумовило актуальність вибору теми наукового дослідження.

Метою дослідження є висвітлення фортепіанної творчості закарпатських композиторів через призму поліетнічності культурно-мистецького середовища регіону.

Наукова новизна виявляється в тому, що було проаналізовано фортепіанну творчість композиторів Закарпаття в контексті поліетнічності регіону; проведена пошукова робота та вперше введено у науковий обіг матеріали, пов'язані із фортепіанною музикою сучасних закарпатських композиторів, серед яких Роман Меденцій, Василь Цанько.

Виклад основного матеріалу. Музична культура Закарпаття розвивалася під впливом складних історико-політичних обставин і тому є однією з наймолодших в Україні. Це зумовлено тим, що Закарпаття до другої половини ХХ століття було у складі різних держав (Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини), і лише після Другої світової війни було приєднане до України. Саме ці обставини значно уповільнили розвиток культуротворчих процесів. В основному це було пов'язано із відсутністю місцевих спеціалізованих навчальних закладів (вищу освіту музиканти Закарпаття здобували у Празькій і Будапештській консерваторіях), а також бібліотек, великих концертних залів тощо, але разом з тим мало вирішальне значення для становлення її самобутності.

На музичну культуру Закарпаття значний вплив мали австро-угорські музичні традиції, адже до 1919 року воно входило до Австро-Угорщини, а з 1939 до 1944 року – Угорської імперії. Влада проводила політику мадяризації та нав'язувала свою культуру, що мало як позитивні, так і негативні наслідки. Значна активізація музичного життя, яка вплинула на розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття, спостерігається у 20–30-х роках ХХ століття. Загалом, це було зумовлено віднесенням регіону до складу Чехословаччини у період 1919–1939 рр. та впливом «празької школи», яка дала цілу плеяду високофахових музикантів, що своєю діяльністю спричинилися до розвитку культури [7].

Концертне життя Закарпаття у першій половині ХХ століття було насичене виступами місцевих музикантів Д. Задора, Ж. Лендела, Я. Гергелі, В. Ромішовської, які отримали високу європейську освіту. Через поживлення концертного життя музична культура краю збагачується творчими принципами різних виконавських і композиторських шкіл та провідними тенденціями європейського музичного мистецтва, складається з елементів різноетнічних культур, творчого доробку представників різнонаціональних груп [2].

В історії української музики Закарпаття представлено цілою низкою відомих композиторів, які виявили яскравість та індивідуальність обдарування у різних жанрах та виконавських сферах, серед яких особливе місце належить фортепіанній творчості. Серед них: Децидерій Задор, Іштван Мартон, Євген Станкович, Василь Гайдук, Володимир Волонтир, Віктор Теличко та інші. Фортепіанна музики композиторів цього регіону синтезувала різноетнічний фольклор та загальноєвропейські традиції. Вплив європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття, їх вплив відчутний у фортепіанній творчості закарпатських композиторів Децидерія Задора та Іштвана Мартона. Виникнення широкого спектра різноманітних напрямів зумовило процес стильового оновлення їх творчості, сприяло експериментаторству у сфері композиторської техніки [1].

Серед видатних представників музичного Закарпаття особливе місце належить Децидерію Євгеновичу Задору – композитору, піаністу, педагогу, хоровому диригенту, науковцю-теоретику, збирачу народного фольклору, який вважається одним із фундаторів професійної композиторської та виконавської школи регіону, в тому числі й у сфері фортепіанної музики. Велику роль у формуванні індивідуального стилю композитора відіграла музична атмосфера Праги, де він навчався та його угорське походження, що відбилося на сприйнятті та переосмисленні ним у творчості національного фольклору. Через композиторську діяльність музикант зумів поєднати найкращі професійні європейські композиторські традиції із закарпатськими фольклорними інтонаціями. Крім угорської, музикант добре знав українську народну творчість. Фольклор-

ний тематизм у Д. Задора поєднується із певними стильовими ознаками неокласицизму та романтизму, що відображено у його фортепіанних творах, серед яких: Закарпатська сюїта для фортепіано з оркестром, Етюд e-moll, Соната h-moll, Концерт для фортепіано з оркестром, «Скерцо», «Гопак», fuga, варіації на українську тему «Перелаз» для 2-х фортепіано у 8 рук. У результаті аналізу цих композицій зроблено висновок, що автору притаманний природний синтез народнопісенних інтонацій із новими для свого часу естетико-стильовими напрямами європейського мистецтва, перенесення їх на національний ґрунт, засвоєння досвіду європейської та української музичних шкіл [6].

Найближчим послідовником та учнем Дезидерія Задора був Іштван Мартон, який також вважається одним із основоположників професійної композиторської школи Закарпаття. Мистецька спадщина І. Мартона включає біля 400 творів у різних жанрах, де органічно поєдналися елементи різних національних культур: української, угорської, словацької, що вирізняє його з поміж інших композиторів регіону. У своїй фортепіанній творчості І. Мартон продовжував стильовий напрям пізнього романтизму, який розширив за рахунок надання музичній інтонації експресивності, що є типовим для музики ХХ століття, та відображав тенденції української «нової фольклорної хвилі» [5.]. У його творчості важливе місце займають жанри камерно-інструментальної музики, звернення до яких зумовлено впливом композиторських пошуків 1960–80-х років та представлено фортепіанними творами «Пісня», «Колискова і Скерцо» для скрипки і фортепіано, «Новелета», «Спомин», «Елегія», «Експромт», «Вальс» для фортепіано в 4 руки тощо. У всіх цих творах композитора відчувається національний колорит. Глибоке знання карпатського фольклору, гармонійне відчуття єдності різних національних традицій були властиві його індивідуальному стилю. Мелодика творів композитора та її фольклорні джерела тісно пов'язані з пісенною закарпатською інтонацією. Звідси і специфічна загострена ритміка, що походить від угорських мовних зворотів і є особливістю закарпатського фольклору. Імпровізаційний спосіб музичного викладу, близький до манери виконання угорських циган, запозичує композитор від народного музикування, у стилізованому звучанні відтворює виконавські традиції троїстих музик. У своїй творчості

I. Мартон вміло поєднує буквальне цитування народного фольклору із його переосмисленням.

Закарпатські композитори сучасного покоління, що творять у жанрах фортепіанної музики продовжують традиції, закладені попередниками. Яскравою індивідуальністю вирізняються: Віктор Теличко, Володимир Волонтир, Роман Меденцій, Василь Цанько. Притаманні різнонаціональному колориту відкритість до світу та розуміння його розмаїття, діалогічність у стосунках із природним і людським довкіллям, мрійливість та іноді дух гіперболізації стали основними рисами фортепіанної музики композиторів Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Митці переосмислюють стилістику попередніх епох на національному ґрунті, поєднуючи їх із яскраво індивідуальними елементами у оригінальній взаємодії. Водночас спостерігається синтез поліетнічних (українських, угорських, румунських, словацьких тощо) фольклорних елементів із надбаннями східноєвропейських та західноєвропейських музичних культур [3, с. 184–188]. Музична мова, що ґрунтується на переосмисленні різнонаціонального фольклору поєднується із сучасною, застосовуються прийоми різних композиторських технік, серед яких сонористика, алеаторика, додекафонія, залучають джазові гармонії, рокові ритми. Ці прийоми використовують як новітній спосіб передачі ідейно-образного змісту, а не як самоціль. У фортепіанній сфері вирізняються композиції, написані як для соло інструмента, так і для ансамблю, як для майстерних виконавців, так і для дітей. Вражаючим також є жанрове розмаїття творчості.

Багатогранною, яскравою, насиченою фольклорними інтонаціями є фортепіанна творчість Віктора Теличка. Різноманітність його виразових засобів, вміння майстерно ними користуватися свідчать про добру обізнаність з можливостями інструмента. Фортепіанна музика В. Теличка є вагомою частиною його творчого доробку: Варіації, Соната, цикл прелюдій, дві сюїти для 2-х фортепіано, «Карпатське капричіо» для 2-х (3-х) фортепіано з оркестром, «Дитячий альбом», ансамблі в 4 руки, транскрипція «Фарандоли» для 2-х фортепіано у 8 рук, транскрипція «Рондо» Б. Сметани для 3-х фортепіано в 12 рук [4, с. 168–178].

Основні напрямки творчості сучасника В. Теличка Володимира Волонтира як композитора безпосередньо пов'язані з його виконавською діяльністю. Найважливіша ділянка (хорова

музика) найширше представлена у концертній практиці, адже В. Волонтир є керівником Мукачівського зразкового Хору хлопчиків та юнаків. Окремий жанровий різновид творчості композитора складають його фортепіанні твори малої форми (прелюдії, джазові експромти, п'єси «Спогад», «Весна», твори для дітей), та більш масштабні за змістом і формою композиції (Варіації, поема «Пам'ять», цикл «Роздуми»).

Серед багатожанрової творчості композитора молодшого покоління Романа Меденця особливо цікавою і оригінальною є фортепіанна музика, якою композитор почав займатись з раннього дитинства, мріючи обрати фах піаніста-виконавця. Саме цей факт послужив відправною точкою у процесі написання перших композицій автора. Велике значення для формування індивідуального композиторського стилю митця мала творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова. Твори для фортепіано, невеликі мініатюри, композитор почав писати ще в юнацькі роки. Перший масштабний твір «Романтична фантазія» для фортепіано з'явився в 2001 році, в ньому відчувається вплив романтичної епохи, музики С. Рахманінова і Ф. Ліста. Наступним твором у музичному доробку автора стала фортепіанна сюїта, присвячена Ф. Шопену, що написана в 2002 році. Сюїта складається з 4 частин: прелюдія, вальс, полонез, ноктюрн; технічно твір складний для виконання, близький до стилю Ф. Шопена.

Новим етапом творчості Р. Меденця можна вважати фортепіанну сонату, написану для фестивалю «Сучасна музика молодих композиторів» і присвячену Джону Кейджу – відомому американському композитору ХХ століття. Сама назва твору С-А-Г-Е є абрєвіатурою прізвища Кейдж, а ці 4 звуки (своєрідна криптограма) відіграють в сонаті ключову роль, оскільки на них побудовано увесь твір. Соната є складним для виконання віртуозним твором, насиченим сучасними прийомами композиторської техніки. Ще одним твором-присвятою видатному композитору і піаністу Д. Задору є Концерт-фантазія Р. Меденця «Карпати». У ньому відчутна яскрава колористика гір, завдяки різнобарвному тембру традиційного народного інструменту цимбали, та інтонаційній близькості до народного закарпатського фольклору, що поєднується з мелодійністю звучання академічного фортепіано. Загалом творчість композитора відображає загальні тенденції розвитку українського та європейського музичного мистецтва, для

якого характерна різноманітна постмодерна стилістика, програмний синтез, певна театралізація інструментальних творів, своєрідна національна декоративність і виразність. У своїх творах він послуговується сучасними композиторськими техніками, застосовує незвичні прийоми гри на роялі. Водночас виразно проявляються також нефольклорні принципи і традиції європейського авангарду ХХ століття.

Творчість молодих сучасних композиторів складає майбутнє української музичної культури. Вони сповнені бажанням відкрити нові сторінки вітчизняної музики, експериментувати, відображати сучасне життя, власний світ відчуттів та переживань. До цієї когорти молодих митців належить Василь Цанько, у творчості якого переважають фортепіанні твори різних жанрових різновидів, серед яких: Сюїта на одну тему: Прелюдія, Фуга і Вальс, Карпатський Ескіз, Маскарад, Хорал, Соната та три ескізи. «Сюїта на одну тему» В. Цанька є даниною епосі Бароко, віртуозним і яскравим твором, який перейнятий єдиним настроєм. В основі ідейно-образного змісту – розкриття глибокого внутрішнього світу людини, її пошуки змісту життя. Натомість «Карпатський ескіз» сповнений колоритом самобутнього закарпатського краю, що виявляється у характерному мелодизмі, інтонаційних зворотах та гармонічному різнобарв'ї. Незважаючи на те, що молодий композитор ще знаходиться у процесі пошуку індивідуального стильового обличчя, вже тепер у його творчості поєднані риси експресіонізму та імпресіоністичний колоризм.

Висновки. Отже, у процесі дослідження було розглянуто фортепіанну творчість композиторів різних поколінь: Д. Задора, І. Мартона, В. Волонтира, В. Теличка, Р. Меденція, В. Цанька у всій її різноплановості. Визначено їх пріоритети у контексті музичної культури Закарпаття і України в цілому. Різні за індивідуальним стилем композитори об'єднані єдиним прагненням писати яскраво національну музику, у повній мірі оновлену сучасними музично-технічними прийомами. Незважаючи на суттєві відмінності у філософських, естетичних та стильових засадах творчості, вони виявляють спільність у ставленні до глибинних фольклорних джерел, увазі до національно і регіонально характерних ознак, що дозволяє твердити навіть про наявність закарпатської композиторської школи. Важливими рисами їх творчості є: стильова різноманітність авторського висловлювання; розмаїття жанрів

і форм, серед яких одне з провідних місць належить камерно-інструментальній фортепіанній музиці як для виконавців-професіоналів, так і для дітей; тяжіння як до циклічних форм і розгорнутих композицій по типу фантазії, варіацій, сюїти, концерту, сонати, так і до мініатюрних композицій; поєднання яскравих пісенно-мелодичних ліній з подекуди симфонізованим, складним супроводом; досконале володіння як традиційними, так і сучасними технічними прийомами письма і водночас багатонаціональна фольклорна інтонаційно-тематична основа, яка поєднала українську, угорську та чеську традиції.

Відтак фортепіанна музика композиторів Закарпаття є яскравим, самобутнім і динамічним явищем, яке не тільки охоплює відомі жанрово-стилістичні пласти, але й виявляє виразні тенденції до самооновлення, стильового і видового збагачення. За всієї різноманітності у процесі аналізу тенденцій та музичних фортепіанних композицій виразно прослідковуються стійкі риси, що в сукупності відбивають стилістичні закономірності. Вони властиві як місцевій, регіональній, так і загалом українській музичній культурі, вагоме місце у якій посідає творчість закарпатських композиторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бідзіля В. Історія культури Закарпаття на рубежі нашої ери. Київ : Наукова думка, 1971, 207 с.
2. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. 160 с.
3. Микуланинець Л.М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури *Закарпаття у другій половині XX століття. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 15. Київ : Міленіум, 2009. С. 184–188.
4. Оленич К. Композитор Віктор Теличко. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Вип. 1. Ужгород, 2005. С. 168–178.
5. Піцур Н. Іштван Мартон. Творчий портрет. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 64 с.
6. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора : монографічний нарис. Ужгород : Закарпаття, 1997. 36 с.
7. Росул Т. І Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX століття : монографія. Ужгород : Полі Принт, 2002. 208 с.

REFERENCES

1. Bidzilya, V. (1971). *Istoriia kultury Zakarpattia na rubezhi nashoi ery* [History of Transcarpathian culture at the turn of our era]. Kyiv : Naukova Dumka.
2. Green, O. (2004). *Profesiine muzychne mystetstvo Zakarpattia XIX – pershoi polovyny XX stolittia: istorychnyi aspekt* [Professional musical art of Transcarpathia in the 19th – first half of the 20th century : historical aspect]. Uzhhorod : Self-supporting editorial and publishing department of the press and information department.
3. Mykulanynets, L. (2009). *Etnokulturolohichne stanovlennia profesiinoi muzychnoi kultury Zakarpattia u druhii polovyni XX stolittia* [Ethnocultural formation of professional musical culture of Transcarpathia in the second half of the 20th century]. Art notes : collection. Science. wash. Vip. 15. K. : Millennium.
4. Olenych, K. (2005). *Kompozytor Viktor Telychko. Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia* [Composer Victor Telichko. Professional musical culture of Transcarpathia : stages of formation]. Issue 1. Uzhhorod.
5. Pitsur, N. (1998). *Ishtvan Marton. Tvorchyi portret* [Istvan Marton. Creative portrait]. Uzhhorod: Self-supporting editorial and publishing department of the information committee.
6. Rak, J. (1997). *Tvorchyi portret Dezyderiia Yevhenovycha Zadora : monografichniy narys* [Creative portrait of Desidery Evgenyevich Zador : monographic essay]. Uzhhorod : Zakarpattia.
7. Rosul, T. (2002). *Muzychne zhyttia Zakarpattia 20–30-kh rokiv XX stolittia* [Musical life of Transcarpathia in the 20–30s of the 20th century] : monograph. Uzhhorod : Poly Print.

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-8>**Гаянэ Хачиковна Арутюнян**

ORCID: 0000-0002-3101-0442

преподаватель кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

hayuhi19830909@gmail.com

«ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО» АВЕТА ТЕРТЕРЯНА В ОПРЕДЕЛЕНИИ ИНДИВИДУАЛЬНО- КОМПОЗИТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРНОГО ЖАНРА

Цель статьи заключается в определении жанрово-стилевых параметров оперы А. Тертеряна, образующих специфику индивидуальной композиторской концепции оперного жанра. **Методология исследования** опирается на историко-музыкальный, аналитический и жанрово-стилевой подходы. **Научная новизна** статьи заключается в музыкаловедческой разработке теоретических аспектов индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна и его репрезентации в жанрово-стилевой концепции оперы «Огненное кольцо». **Выводы.** В статье рассмотрена жанрово-стилевая специфика выдающегося произведения классика армянского музыкального искусства XX в. А. Тертеряна в аспекте репрезентативности индивидуально-композиторской концепции оперного жанра. Учитывая малоизвестность «Огненного кольца» в Украине, изучение оперы с позиций композиторской трактовки жанровых принципов европейской оперы XX в. во взаимосвязи с национальными традициями своей культуры является актуальным как для современного отечественного музыковедения, так и для вокально-исполнительской практики. В жанрово-стилевом отношении опера А. Тертеряна демонстрирует диалогический принцип композиторского мышления. С одной стороны, в ней очевидно проявление мистериального художественного-образного комплекса и типов вокального интонирования, сложившихся в европейской оперной традиции, с другой – наследование и творческое переосмысление национальных традиций армянской музыки. Специально выделена стилистика вокальных партий ведущих персонажей, которая отражает указанный принцип диалогичности. «Огненное кольцо» по своим жанрово-стилевым характеристикам во многом соотносится с эстетикой камерной оперы (по типу драматургии и оперных персонажей, принципам композиционной логики и музыкальных характеристик героев, вокальной стилистике). Семантика центральных персонажей оперы в соответствии с её драматургической концепцией указывает

на соответствие стилевым показателям «статуарной» оперы как жанровой разновидности камерной оперы. Также существенными для оперной поэтики армянского композитора оказываются художественные принципы «эпического театра», актуальные для оперной эстетики XX в.: они обусловили надличностную концепцию главных персонажей оперы и принципы их музыкального воплощения, связанные с оригинальной творческой интерпретацией армянского музыкального фольклора и стилевых традиций европейской оперы.

Ключевые слова: жанр, стиль, композиторский стиль, оперный стиль, жанровая традиция, национальная традиция, оперный персонаж, вокальный стиль.

Arutiunian Haiane Khachikovna, Teacher at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Ring of fire” by Avet Terteryan in defining the individual compositional concept of the opera genre

The purpose of the article is to determine the genre and style parameters of A. Terteryan’s opera, which form the specifics of the individual composer’s concept of the opera genre. **The research methodology** is based on source study, analytical and genre-style approaches. **The scientific novelty** of the article lies in the musicological development of the theoretical aspects of A. Terteryan’s individual composer style and its representation in the genre-style concept of the opera “Ring of Fire”. **Conclusions.** The article examines the genre-style specifics of the outstanding work of the classic of the Armenian musical art of the 20th century A. Terteryan in the aspect of the representativeness of the individual-composer concept of the opera genre. Taking into account the little-knownness of “Ring of Fire” in Ukraine, the study of opera from the standpoint of a composer’s interpretation of the leading genre principles of European opera of the twentieth century in connection with the national traditions of its culture, it is relevant both for modern national musicology and for vocal performance practice. In terms of genre and style, A. Terteryan’s opera demonstrates the dialogical principle of composer’s thinking. On the one hand, the manifestation of the mysterious artistic-figurative complex and types of vocal intonation that have developed in the European opera tradition is evident in it. On the other hand, it is the inheritance and creative rethinking of the national traditions of Armenian music. The stylistics of the vocal parts of the leading characters are specially highlighted, which reflects the indicated principle of dialogicity. “Ring of Fire”, in its genre and style characteristics, is in many respects correlated with the aesthetics of chamber opera (the type of drama and opera characters, the principles of compositional logic and musical characteristics of the characters, vocal stylistics). The semantics of the central characters of the opera, in accordance with its dramatic concept, indicates the correspondence to the stylistic indicators of “statuary” opera as a genre variety of chamber opera. The artistic principles of the “epic theater”, which are relevant for the opera aesthetics of the twentieth century, are also essential for the operatic poetics of the Armenian composer: they determined the transpersonal concept of the main characters of the opera

and the principles of their musical embodiment associated with the original creative interpretation of Armenian musical folklore and style traditions of European opera.

Key words: genre, style, compositional style, opera style, genre tradition, national tradition, opera character, vocal style.

Арутюнян Гаяне Хачіковна, викладач кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

«Вогняне кільце» Авета Тертеряна у визначенні індивідуально-композиторської концепції оперного жанру

Мета статті полягає у визначенні тих жанрово-стильових параметрів опери А. Тертеряна, що утворюють його індивідуальну концепцію оперного жанру. **Методологія дослідження** спирається на джерелознавчий, аналітичний і жанрово-стильовий підходи. **Наукова новизна статті** полягає в музикознавчій розробці теоретичних аспектів індивідуального композиторського стилю А. Тертеряна та його репрезентації в жанрово-стильовій концепції опери «Вогняне кільце». **Висновки.** У статті розглянуто жанрово-стильову специфіку видатного твору класика вірменського музичного мистецтва ХХ ст. А. Тертеряна в аспекті репрезентативності індивідуально-композиторської концепції оперного жанру. З огляду на маловідомість «Вогняного кільця» в Україні вивчення опери з позицій композиторського трактування провідних жанрових принципів європейської опери ХХ ст. у взаємозв'язку з національними традиціями своєї культури є актуальним як для сучасного вітчизняного музикознавства, так і для вокально-виконавської практики. У жанрово-стильовому відношенні опера А. Тертеряна демонструє діалогічний принцип композиторського мислення. З одного боку, в ній очевидним є прояв містеріального художньо-образного комплексу і типів вокального інтонування, які склалися в європейській оперній традиції, з іншого – успадкування і творче переосмислення національних традицій вірменської музики. Визначено стилістику вокальних партій провідних персонажів, що відображає вказаний принцип діалогічності. «Вогняне кільце» за своїми жанрово-стильовими характеристиками багато в чому співвідноситься з естетикою камерної опери (за типом драматургії й оперних персонажів, принципами композиційної логіки та музичних характеристик героїв, вокальною стилістикою). Семантика центральних персонажів опери згідно з її драматургічною концепцією вказує на відповідність стильовим показниками «статуарної» опери як жанрового різновиду камерної опери. Так само істотними для оперної поетики вірменського композитора виявляються художні принципи «епічного театру», актуальні для оперної естетики ХХ ст.: вони зумовили над-особистісну концепцію головних персонажів опери та принципи їх музичного втілення, пов'язані з оригінальною творчою інтерпретацією вірменського музичного фольклору і стильових традицій європейської опери.

Ключові слова: жанр, стиль, композиторський стиль, оперний стиль, жанрова традиція, національна традиція, оперний персонаж, вокальний стиль.

Актуальность темы исследования. Творческое наследие А. Тертеряна – самобытное явление армянского музыкального искусства XX в., в котором в оригинальном взаимодействии воплотились национальные традиции армянской культуры и магистральные стилевые тенденции европейского музыкального искусства. Большинство исследователей творчества армянского Мастера единодушно сходятся во мнении, что его фигура в значительной мере раздвигает свои национальные границы, его музыкальное мышление и музыкальный язык вобрала в себя наиболее актуальные для профессионального композиторского творчества второй половины XX в. художественные идеи и способы их музыкального воплощения, и прежде всего это касается творческого кредо композитора, стремящегося в каждом своём произведении «дать ответ» на животрепещущие вопросы жизни современного человека и осмыслить насущные проблемы своего времени. Не случайно М. Арановский отмечал, что «Тертерян остался верным музыке как духовной форме бытия, как тому неизбывному свойству музыкального искусства, благодаря которому оно всегда оставалось необходимым человечеству» [3, с. 3].

В жанровом разнообразии наследия А. Тертеряна опера занимает весьма скромное место. Им написано всего две оперы: «Огненное кольцо» (1967) и «Землетрясение» (1984), которые в различные периоды стали значимыми вехами творческой эволюции. Так, первая из них была итогом раннего этапа творческой биографии композитора и ознаменовала собой радикальный прорыв в истории развития армянской оперы: «Огненное кольцо» стало новаторским композиторским опытом, который открывал новые возможности существования национального музыкального театра. Это обусловило утверждение данного произведения в статусе классического образца национального оперного искусства и, соответственно, востребованность в современной исполнительской практике, причём далеко за пределами Армении.

В Украине «Огненное кольцо» практически неизвестно, как, впрочем, и творчество А. Тертеряна в целом. Это объясняется отсутствием практического опыта большинства украинских музыкантов в освоении музыкального наследия Армении и его музыковедческого осмысления. При этом необходимо учитывать, что опера А. Тертеряна актуальна для

современного музыкально-театрального искусства в силу не столько своей национальной идентификации, сколько яркой репрезентативности оперного искусства XX в., которое развивалось под знаком индивидуально-композиторских стилей, каждый из которых выдвигал свою версию оперного жанра. В этом смысле «Огненное кольцо» неслучайно вызывает исследовательский интерес, ведь творческая индивидуальность А. Тертеряна, генетически связанная, с одной стороны, с древнейшей армянской культурной традицией, а с другой — с эпохой музыкального авангарда, создала оригинальную и самобытную жанровую концепцию оперы, в основе которой лежит принцип творческого диалога с традицией (в самом широком смысле, охватывающем как пространство своей культуры, так и широкое жанрово-стилевое поле европейского музыкального искусства). Именно тот факт, что «Огненное кольцо» А. Тертеряна является выдающимся образцом *европейского* оперного театра XX в., объясняет актуальность обращения к данному произведению в условиях интеграционного контекста современного развития оперного жанра и оперного исполнительства. Отсутствие в Украине музыковедческих исследований оперного творчества А. Тертеряна и его исполнительских аспектов является важнейшим фактором, который также обуславливает актуальность заявленной темы исследования.

Цель статьи заключается в определении жанрово-стилевых параметров оперы А. Тертеряна, образующих специфику индивидуальной композиторской концепции оперного жанра.

Научная новизна статьи заключается в музыковедческой разработке теоретических аспектов индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна и его репрезентации в жанрово-стилевой концепции оперы «Огненное кольцо».

Изложение основного материала. Творческая фигура А. Тертеряна — выдающееся явление армянской музыкальной культуры XX в.: композитор сумел поднять достижения своей национальной музыкальной традиции на новый уровень, объединив древнейшие основы армянской музыки с новейшим музыкальным языком современности. Являясь современником выдающихся представителей западноевропейского и российского музыкального авангарда, он сумел сохранить свою творческую индивидуальность в общем потоке авангар-

дистских опытов середины XX в. Композитора всегда интересовала возможность музыки воплощать серьёзные философские темы и идеи и отражать духовный мир человека, поэтому его произведения всегда обращены к насущным проблемам своего времени и лишены всякого авангардистского изыска в смысле преобладания формы над содержанием.

Специфика индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна обсуждается в исследованиях как армянских, так и российских и украинских музыковедов преимущественно на материале его симфонических произведений (монография М. Рухкян, диссертации С. Саркисян, К. Авдалян, М. Кузнецовой, Л. Птушко, И. Ковбас), а также в ряде отдельных публикаций, связанных с различными аспектами симфонического творчества композитора. Музыковедческие исследования оперного стиля А. Тертеряна представлены малочисленными публикациями, отсутствуют монографические работы по данному вопросу. В целом для украинского музыковедения оперы армянского Мастера до сих пор являются закрытой темой, которая в силу своей художественной и исторической ценности требует всесторонней теоретической разработки.

Основное место в наследии А. Тертеряна занимают крупные произведения (симфонии), вокально-симфонические жанры и сочинения для различных голосов в сопровождении фортепиано или инструментальных составов. На протяжении своего долгого творческого пути композитор лишь дважды обращался к опере: в 1967 г. было создано «Огненное кольцо», а в 1984 закончено «Землетрясение» — но столь «скромный» в количественном отношении вклад в развитие армянской оперы оказался рубежным для истории армянского музыкального театра, ибо, несмотря на свои национальные истоки, эти два произведения вышли за границы национальных традиций музыкального искусства и могут рассматриваться в качестве ярких репрезентантов европейского оперного стиля XX в. Это обусловлено и общим идейным наполнением сочинений А. Тертеряна, и их музыкально-стилевыми характеристиками, и музыкально-эстетическими принципами творческого мышления композитора.

В общем контексте исторического развития армянской оперы «Огненное кольцо» занимает значительное место, поскольку композитору удалось на высочайшем художественном уровне обобщить установки своих соотечественников

на обновление музыкального языка на основе ведущих стилевых тенденций музыкального искусства второй половины XX в. Процесс этого обновления был постепенным в кризисных на тот момент условиях армянского профессионального музыкального творчества, но продуктивным в плане диалогического взаимодействия традиционного музыкального мышления армянских композиторов и новых технологических идей западноевропейской профессиональной музыки. Среди армянских авторов, активно работавших с оперным жанром в этот исторический период — Геворг Арменян (он создал четыре оперы, среди которых выделяются: «Хачатур Абовян», детская опера «Маро» и неоконченная «Остров любви»); Григор Ахинян (автор опер «Человек из легенды» и «Цовинар»). Несмотря на попытки осовременить оперный жанр, указанные композиторы всё же не сумели достигнуть того уровня мастерства, который позволяет расценивать оперное произведение как «революционное» — именно в таком ключе рассматривалось «Огненное кольцо» А. Тертеряна современниками. Это обусловило и признание сочинения армянского Мастера за рубежом, опера неоднократно звучала на крупнейших европейских сценах, и сегодня об А. Тертеряне можно говорить исключительно как о композиторе с мировым именем.

Опера «Огненное кольцо», вершина первого этапа творческой биографии композитора, была написана по мотивам известной повести «Сорок первый» советского писателя и драматурга Б. Лавренёва и поэм армянского поэта начала XX в. Егише Чаренца (Согомоняна) «Неистовые толпы» и «Сома». Оба литературных источника связаны с революционно-военной темой, которая в художественной поэтической трактовке приобрела патриотическое звучание и стала символизировать неистовую веру поэта в новый мир и нового человека, а у Б. Лавренёва зазвучала в экспрессионистском духе. Н. Лейдерман отмечает особую смысловую напряжённость повести «Сорок первый»: «Орнаментальная экзотика в описаниях Лавренева настолько очевидна, что приобретает пародийный характер — она выглядит искусственной, позерской, театрализованной, это все уже стало литературщиной, опереточными приемами. Но в этом театрализованном мире, в этих опереточных одеяниях действуют живые люди, и мучаются они всерьез и умирают навсегда» [8, с. 57]. Это наблюдение известного литературоведа поразительно совпадает с образом

враждебного мира как кольца, зафиксированного в название оперы А. Тертеряна. Для поэзии Е. Чаренца характерна символическая трактовка революционных локальных событий, он их переосмысливает в масштабах времени и пространства в целом. Творческое воображение подняло поэта до уровня больших художественных обобщений: характерная для его поэзии монотема (штурм и отступление) приобретает конкретную семантику волны, волнообразного движения пространства-времени. Литературовед Б. Зулумян, рассуждая о поэтическом стиле «Неистовых толп» (1918), отмечает, что «поэт обозначает время и среду не как хронику, <...> а как открытую область интересов разных народов, где проходят меридианы мировых процессов... Это не верхарновский город, а насыщенная счастьем и трагизмом борьбы пульсация самого времени, где архитектоника гармонии еще в поиске и движется от отчаянного сопротивления через неиссякаемую веру к сложнейшей организации — хаосу «элементарных частиц»: пролетариев, простых человечков — к организованному, выстроенному организму. И стихией стихий для самого поэта является сам процесс трансформации» [6]. Сравнение с поэзией бельгийского поэта-символиста Э. Верхарна в данном случае не случайно, поскольку для Е. Чаренца решающим оказывается именно принцип художественной трансформации явлений реальной действительности в образы-символы, которые фиксируют многомерность их смысловых значений и, соответственно, дают возможность их различных прочтений в зависимости от того или иного контекста. Кроме того, стремление поэта «перевести» события «местного масштаба» в смысловое пространство «без места и времени» придаёт поэме ауру индоевропейской сказительности с характерным модусом образно-содержательной условности. Тот же принцип очевиден и в поэме «Сома» (1918), воспевающей Свободу и Творчество в духе символистских идеалов, в которой присутствуют черты мистериальности. Центральным образом поэмы является ритуальный напиток (дающий бессмертие и несущий поэтам вдохновение), персонализированный как земное ведийское божество Сома. В поэме армянского поэта Сома как напиток вдохновения пробуждает в сознании идеал Свободы: «Сома» — ритуальный танец этой свободы, которую всю свою жизнь оберегал или преследовал поэт. Эта поэма — завораживающий, многослойный и подчеркнутый танец любви к романтике, к загадоч-

ности молодости и жизни... Начиная с «Сома» и «Неистовых толп», мир поэта расширяется, преобразуясь из армянского мира в XX в.», — пишет Р. Ангаладян [2]. Примечательно, что в Ригведе описывается свадебная церемония Сома, который ассоциируется с луной, и Сурьии, дочери солярного божества Савитара («Свадебный гимн»), и этот мотив находит отзвук в мистериальном стиле оперы А. Тертеряна. Он трансформируется в оригинальное авторское решение сценического действия в кульминационных моментах (как, например, эффект ритуального действия в V и VI картинах).

В соответствии с композиторским замыслом сюжет повести Б. Лавренёва был «перенесен» в условия жизни Армении 1920 г., которые были весьма созвучны образному строю стихов Е. Чаренца. «Мы хотели, — писал автор либретто В. Шахназарян, — чтобы вы взглянули на драматические события первых лет революции глазами людей сегодняшнего дня. Ведь прошлое отражается в настоящем и бросает отсвет на грядущее» [11, с. 180].

Выдающееся произведение А. Тертеряна стало новаторским не только по жанровому решению, но и по всему комплексу выразительных средств. Опера написана для хора, солистов, большого симфонического оркестра и балета. Однако композитор использует камерный состав солистов — основных всего два, Девушка и Поручик (сопрано и баритон), а также Голос за сценой (тенор), который выполняет второстепенную функцию и поёт за кулисами. Но этот принцип «компенсируется» активной ролью хора в драматургии произведения: хор выступает полноправным участником сценического действия, который регулирует драматургические «узлы» действия и «окрашивает» их в мистериальный колорит. Отмеченная драматургическая активность хора придает произведению черты ораториальности, а общая масштабность, обобщенно-условный принцип художественно-образного выражения — черты мистериальности.

В опере смысловым центром является идея любви как духовного основания жизни человека, но драматическим контекстом её сюжетного развития стала трагедия революционно-военных событий. Как и в повести Б. Лавренёва, драматургическим ядром сочинения А. Тертеряна является момент «преображения» в мужчину и женщину представителей двух враждебных миров: девушки-бойца революционного

лагеря и поручика-белогвардейца. Лирика человеческого чувства в условиях идеологического и военного противостояния приобрела острое звучание и отражала сложность и противоречивость человеческой природы. Проблема индивидуальности в милитаризованном мире стала одной из основных тем художественного творчества первых десятилетий XX в. и укрепилась в дальнейшем развитии мирового искусства.

Примечательно, что вторая опера Тертеряна «Землетрясение», написанная по новелле Г. фон Клейста «Землетрясение в Чили», также в центре сюжета содержит неразрешимый конфликт между влюбленной парой и враждебно настроенным обществом. Это позволяет сделать вывод об определённом значении для творческого мышления композитора темы Любви: она выступает для него символом высшего духовного смысла человеческого существования, тем, что противостоит социальным предрассудкам и моральному несовершенству современного мира. В «Огненном кольце» ответ композитора не оптимистичен. Представленная в опере история отражает существующий миропорядок: политические и идеологические предрассудки общества «перемалывают» человеческую индивидуальность, а пафос веры «в светлое революционное будущее» является обманчивым, ибо в нём сгорает самая сущность человеческой жизни, её духовные основания.

В опере взаимоотношения Поручика и Девушки развиваются в «огненном кольце» исторических событий, которые оборачиваются не только личной трагедией, но и трагедией для всего народа. Не имея индивидуальной свободы в выражении своих чувств и стремлений в условиях социально-идеологической разделённости, персонажи оперы А. Тертеряна утрачивают и свой индивидуальный облик: их характеры не прописаны, они представлены как условные образы, у которых даже нет собственных имён. В данном случае речь идёт об образах-символах (Поручике и Девушке), которые персонифицируют Мужское и Женское как извечные явления, лежащие во основе мироздания. Тем более это относится к Голосу за сценой, который символизирует вечные истины Любви, Света и Добра и звучит как объективно-надличностный «голос истины» благодаря своему яркому национальному колориту, исключая любое проявление эмоциональности. Как и заглавная фигура Поэта, которая выполняет функцию свидетеля и комментатора событий, этот персонаж

появляется в ключевые моменты драматургического развития: описать где и как. Характерно также, что хор разделён на два состава — мужской и женский, и этот приём как бы «дублирует» музыкально-образную семантику «мужского-женского» на ином тембровом уровне (тот же приём применяется и в организации сценического пространства посредством разделения хора и балета на мужской и женский составы). Хотя данный приём можно интерпретировать и в ином образно-содержательном ключе — как музыкально-звуковое и визуальное противопоставление двух враждующих сил, как образ разделённого на два идеологических лагеря народа.

В драматургии сочинения огромное значение принадлежит роли Поэта: именно этот персонаж открывает спектакль чтением поэмы Е. Чаренца «Неистовые толпы» и задаёт мистериальный тон всему сценическому действию и семантической палитре оперы. Набатное вступление к опере со словами Поэта, обращёнными к товарищам «далеких стран и близких», космическим «солнцам и мирам», «подобным огню всем сердцам» сразу же погружает слушателя в символическое пространство сценического действия. Формально связанная с военными событиями текстовая основа музыки апеллирует к более широкому смыслу: революционный пафос и патетика пламенных слов Поэта, которые затем подхватываются хором («мы в бой несем наши сердца»), воплощают идею извечного человеческого стремления к Свободе как наивысшей ценности жизни. Однако в ходе драматургического развития эта идея оказывается морально несостоятельной, поскольку реализует себя в ходе развития сюжета «по законам военного времени» и символизирует обречённость индивидуальной свободы личности перед лицом коллективной идеологии. В музыкальной драматургии оперы эффект полифонии смыслов усилен выразительными средствами балета (погибшие товарищи в воображении девушки во II картине, «живое кольцо», которое окружает Девушку и Поручика в IV картине). В результате возникает «сложная жанровая природа спектакля, который объединил в себе черты оперы и оратории рядом с достижениями литературной эстрады и программного симфонизма» [11, с. 182]. При всей жанровой сложности «Огненного кольца» в нём со всей определённостью проступают черты «театра представления» (или «отчуждения») — той художественно-эстетической формы драматиче-

ского искусства, которая была чрезвычайно актуальна и для музыкального театра XX в.

В диссертационном исследовании Бай Цюай, посвящённом феномену оперной мелодии, находим следующие характеристики данной формы театрального искусства, основанные на идеях эпического театра Б. Брехта: «Спектакль должен давать не копию действительности, а своего рода поучительное действие, призванное внушить зрителю определенные идеи. По Брехту театр, апеллирующий к жизнеподобной достоверности – «театр переживания», – требует от зрителя «эффекта присутствия». Ему противостоит «эффект отчуждения», устанавливающий дистанцию между зрителем и сценой – «театр показа», действие которого основано на наблюдении, оценке. В первом случае это сплав разнородных театрально-сценических элементов, во втором – их разъединение; чем оно сильнее, тем больше повышается воздействие «эффекта отчуждения». В соответствии с двумя вышеназванными типами театра для оперы XX в. становится характерна поляризация двух типов, которые могут быть обозначены как действенная психологическая драма и обобщенная – в духе оратории – статуарная опера. Первый из указанных типов может быть представлен такими произведениями, как «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Воцек» А. Берга, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Огненный ангел» С. Прокофьева. Ко второму могут быть отнесены сценические оратории А. Онегера «Царь Давид», «Жанна д'Арк на острове», сценическая кантата К. Орфа «Кармина бурана», опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского» [4, с. 140–141].

Показательным в этом отношении является тот факт, что непосредственно перед началом работы над своей оперой А. Тертерян собирался написать оперу по драме Б. Брехта «Матушка Кураж» по предложению главного режиссёра московского оперного театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Л. Михайлова. Вдохновленный этой творческой задачей, А. Тертерян даже совершил визит в Германию для знакомства с работами театра им. Бертольда Брехта, с артистами театра, среди которых была и Е. Вайгель, вдова Б. Брехта. Если рассматривать оперу А. Тертеряна в соответствии с приведёнными выше рассуждениями Бай Цюай, то её стилевые характеристики позволяют говорить о типе статуарной оперы, который оказался актуальным для композиторского замысла

армянского Мастера. Это объясняется прежде всего общей установкой композитора на философскую объективность идеи «Огненного кольца», обращённой к теме войны и свободы личного выбора человека. Столь серьезные проблемы, безусловно, требовали адекватного музыкально-художественного воплощения, для которого чувственно-эмоциональный модус традиционной оперы оказывался недостаточным. Принцип наблюдения и оценки, который составил коммуникативную сущность «театра показа», в данном случае в полной мере отвечал назидательной идее сочинения А. Тертеряна, обращённой как к современникам, так и к будущим поколениям. В пользу статуарного стиля выступает и ведущая роль хора, и отсутствие развитых мелодических фрагментов в вокальных партиях главных персонажей, и общий тонус вокально-интонационной экспрессии «лирических» героев, который не позволяет ни в какой мере говорить об оперном мелодраmatизме в традиционном понимании. Применяем понятие «лирического» в кавычках не случайно, ибо в драматургии оперы-мистерии «Огненное кольцо» лирической по существу является лишь ситуация, в которой разворачиваются взаимоотношения Девушки и Поручика (встреча – возникшее чувство), но сам лирический модус индивидуально-личностного выражения героев отсутствует, он условен в своей лирической реализации, что подчеркнуто нейтральностью их вокальной интонации (за исключением экспрессионистского толка речевого интонирования в некоторых фрагментах). И это, в свою очередь, более соотносимо с идеей *показа* событий, нежели их *переживания*, что придаёт эпический тон оперной драматургии, столь востребованный в оперном искусстве XX в.

Также в сочинении Мастера присутствуют явные жанровые черты камерной оперы, что позволяет говорить об органической взаимосвязи творческого мышления композитора с ведущими тенденциями развития оперного жанра прошлого столетия. Музыковеды отмечают, что «в сфере оперного искусства именно жанровая форма камерной оперы становится чрезвычайно востребованной, в ряде случаев даже доминирующей <...> Причиной этого можно назвать чрезвычайную гибкость и подвижность данной жанровой формы, в которой оказываются возможности диалога не только музыкальными, но и другими театральными-сценическими средствами» [9, с. 1–2]. В случае с произведением А. Тертеряна «другие

театрально-сценические способности» играют решающую роль в художественном воплощении авторского замысла: символический образ огненного кольца, который является смысловым ключом к пониманию основной идеи произведения, находит своё воплощение не в музыкальном звучании, но в визуальной образности сценического пространства (балет и хор). И при этом активное участие хора в действии (разнообразие пластики и хорового интонирования) представляет весьма оригинальный вариант индивидуально-композиторской интерпретации хора как «статуарного» компонента оперного жанра. Представляется возможным говорить скорее о статуарности основных персонажей и их вокальных характеристик, нежели о хоре, который в опере выполняет функцию основного двигателя действия (и соответственно, его вокально-интонационная сфера более рельефна, нежели у солистов). Хор не комментатор событий в данном случае, но «коллективная душа» (в известной терминологии Б. Асафьева), которая проявляет «свой характер» в определённой событийной ситуации.

Рассмотренные выше особенности драматургии «Огненного кольца» совпадают с основными жанровыми признаками камерной оперы, которые присутствуют в музыковедческих исследованиях данной жанровой разновидности оперы: «1) один ключевой персонаж (или дуэт, трио), который практически не сходит со сцены; 2) постоянное сценическое оформление (декорации, костюмы и т. д.) [10, с. 9]. А. Носуля в своём диссертационном исследовании рассматривает жанровую природу камерной оперы на более глубоком уровне и акцентирует внимание на том, что «формирование музыкально-стилевых и стилистических свойств камерной оперы происходит в непосредственной тесной связи между её драматическим, поэтическим и театрально-сценическим уровнями. И так через взаимодействие указанных уровней и возникает, как следствие, феномен камерной оперы, представляющий типичный для данной жанровой формы художественный синтез... В данном контексте чрезвычайную важность приобретает, с одной стороны, связь со словесным (поэтическим) уровнем, с другой – сближение с трагедийной эстетикой, что и ведет к формированию таких психологически углубленных разновидностей камерной оперы, как моноопера» [9, с. 6]. И дальше приводит ряд признаков данной жанровой формы оперы, среди которых есть те, которые совпадают

с жанровыми показателями оперы А. Тертеряна, а также те, которые не соответствуют им. Среди первых – «ограниченное по времени звучания и использованию лаконичных музыкально-выразительных средств действие с минимумом действующих персонажей; сюжетная линия отличается простотой, в ней отсутствуют как резкие сюжетные повороты, так и развитие побочных сюжетных линий. Чаще всего наблюдается одноплановость сценической интриги, в основе которой лежит одна идея, одна мысль» [9, с. 7]. Среди вторых – «отсутствие хора; сведение к минимуму или полное отсутствие балетных сцен и замкнутых номеров, преобладание принципов сквозного действия и использование речитативно-аризных форм» [там же]. В отношении вокальных форм стилистика «Огненного кольца» очень показательна: небольшие масштабы сольных высказываний и преимущественно их фольклорно-песенная (Девушка) и «условно» ариозная (Поручик) вокальная интонация, которая в отдельных случаях приобретает черты речевого интонирования; отсутствие мелодико-интонационной экспрессии вокального выражения, поскольку в большинстве фрагментов партий главных персонажей отсутствует ариозное пение, построенное на развитии кантиленного «ядра», которое модифицируется за счёт различных исполнительских средств; оригинальность жанрового сплава вокального стиля, моделирующего различные типы пения – от фольклорно-бытового до декламации; отсутствие сквозного действия и принцип номерной организации музыкального материала.

Общий стиль оперы А. Тертеряна, эстетика которого является следствием мистериальной идеи произведения, складывается под воздействием ритуально-обрядового семантического комплекса, в русле «аутентичной» интерпретации восточных традиций [7], которая исследователями творчества армянского композитора соотносится с медитативностью как специальной образно-выразительной сферой музыкального искусства: «Ведущее значение образов углубленной созерцательности, отрешения, надличностная интонация, опора на архетипы, ритуальность, особая субъект-объектная конфигурация сочинений, специфическая процессуальность – все эти качества соответствуют и «формату» восточной медитации, ее особой акустической характерности и глубинному онтологическому содержанию» [7, с. 13–14]. М. Кузнецова выделяет среди прочих приём ритмического остинато ударных в качестве той

звукотормы, которая является звуковым аналогом экстаических состояний как неотъемлемого компонента восточной медитации [там же, с. 14]. В опере «Огненное кольцо» остинато ударных инструментов создают яркий национальный колорит и медитативный эффект, поскольку воспроизводят звуковой облик армянских ритуальных танцев, в частности древних боевых танцев *Яр-хушта* («товарищ по оружию») и *Трахас* (пляска с саблями) которые танцуют только мужчины перед войной, или после удачного сражения, а иногда и на свадьбах. Традиционные инструменты зурна и дхол, которые в народной армянской музыке связаны с композиционным принципом непрерывного вариативного развития мелодии на фоне сложнейшей ритмики ударного инструмента, воспроизводят ритмические остинато, связанные с семантической сферой экстаики, образующей суть архаических ритуально-обрядовых действий и отражающей их основную идею: достижение того состояния души, «которое преобразует последнюю в такой степени, что она начинает видеть то, что ранее было сокрыто от нее» [5]. Этот момент отмечен и исследователями армянской музыкальной традиции: так, по мнению К. Авдалян, характерной чертой армянской профессиональной музыки является опора на фольклорные и религиозные жанровые традиции, ей не чужды как танцевальные, так и песенные черты, религиозная и светская ритуализация и театрализация [1].

Выводы. Рассмотрев жанрово-стилевую специфику выдающегося произведения классика армянского музыкального искусства XX в. А. Тертеряна в аспекте репрезентативности индивидуально-композиторской концепции оперного жанра, считаем возможным сформулировать следующие выводы. Учитывая малоизвестность «Огненного кольца» в Украине, изучение оперы с позиций трактовки ведущих жанровых принципов европейской оперы XX в. во взаимосвязи с национальными традициями своей культуры является актуальным как для современного отечественного музыковедения, так и для вокально-исполнительской практики. В жанрово-стилевом отношении опера А. Тертеряна демонстрирует диалогический принцип композиторского мышления, поскольку, с одной стороны, в ней очевидно проявление мистериального художественного-образного комплекса и типов вокального интонирования, сложившихся в европейской оперной традиции, с другой — наследование и творческое переосмысле-

ние национальных традиций армянской музыки. Специально выделяем стилистику вокальных партий ведущих персонажей, которая отражает указанный принцип диалогичности. «Огненное кольцо» по своим жанрово-стилевым характеристикам во многом соотносится с эстетикой камерной оперы (по типу драматургии и оперных персонажей, принципам композиционной логики и музыкальных характеристик героев, вокальной стилистике). Семантика центральных персонажей оперы в соответствии с её драматургической концепцией указывает на соответствие стилевым показателям «статуарной» оперы как жанровой разновидности камерной оперы. Также существенным для оперной поэтики армянского композитора оказываются художественные принципы «эпического театра», которые являются актуальными для оперной эстетики XX в.: они обусловили надличностную концепцию главных персонажей оперы и принципы их музыкального воплощения, связанные с оригинальной творческой интерпретацией армянского музыкального фольклора и стилевых традиций европейской оперы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдальян К. Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века : автореф. дис. ... канд. искусств. : 24.00.01. Москва, 2011. 29 с.
2. Ангаладян Р. «Неистовые толпы» – как поиск пульса времени. URL: http://www.diplomat.am/load/public/e_charenc_neistovye_tolpy_kak_poisk_pulsa_vremeni/5-1-0-264.
3. Арановский М. Слово об Авете Тертеряне. *Традиции и новаторство. Авет Тертерян – 75*. Ереван : Арджеш, 2005. С. 3–4.
4. Бай Цюань. Оперная мелодия как коммуникативный и интонационно-стилистический феномен : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03. Одесская национальная музыкальная академия. Одесса, 2017. 185 с.
5. Безант А. Эзотерическое христианство, или малые мистерии. URL: <https://mybook.ru/author/anni-bezant/ezotericheskoe-hristianstvo-ili-malye-misterii/reader/>.
6. Зулумян Б. Символизм в творчестве Егише Чаренца. URL: http://lraber.asj-oa.am/651/1/2010-1-2_274_.pdf.
7. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 27 с.
8. Лейдерман Н. Революция как столкновение культур («Сорок первый» Б. Лавренёва: опыт самокритик канона). *Филологический класс*. 2007. № 18. 2007. С. 57–60.

9. Носуля А. Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (від XIX – до XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 20 с.

10. Помпеева А. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX–XX століть : автореф. дис. ...канд. мист. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 21 с.

11. Степанян Р. Авет Тертерян. Композиторы союзных республик. Москва : Советский композитор, 1980. С. 170–200.

REFERENCES

1. Avdalyan, K. (2011). National style in the Armenian musical culture of the XX century: The abstract to dis. PhD of art history: 24.00.01. Moscow: Russian State University for the Humanities [in Russian].

2. Angaladyan, R. (2010). “Violent crowds” – as a search for the pulse of time. URL: http://www.diplomat.am/load/public/e_charenc_neistovye_tolpy_kak_poisk_pulsa_vremeni/5-1-0-264 [in Russian].

3. Aranovskiy, M. (2005). A word about Avet Terteryan. *Tradition and innovation. Avet Terteryan – 75*. Yerevan: Arjesh [in Russian].

4. Bai Quan (2017). Opera melody as a communicative and intonation-stylistic phenomenon: The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy [in Ukrainian].

5. Besant, A. (2009). Esoteric Christianity, or small mysteries. URL: <https://mybook.ru/author/anni-bezant/ezotericheskoe-hristianstvo-ili-malye-misterii/reader/> [in Russian].

6. Zulumyan, B. (2010). Symbolism in the works of Yeghishe Charents. URL: http://raber.asj-oa.am/651/1/2010-1-2__274_.pdf [in Russian].

7. Kuznetsova, M. (2007). Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): The abstract to dis. PhD of art history: specialty 17.00.02. Moscow: Gnessim Russian Academy of Music [in Russian].

8. Leiderman, N. (2007). Revolution as a Clash of Cultures (“Forty First” by B. Lavrenyov: the experience of a self-critic of the canon). *Philological class*. № 18. [in Russian].

9. Nosulya, A. (2017). Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from XIX – to XXI centuries): The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy [in Ukrainian].

10. Pompeeveva, A. (2017). Vocal stylistics in the European opera of small form of the end of XIX–XX centuries: The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Kharkiv: Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].

11. Stepanyan, R. (1980). Avet Terteryan. Composers of the union republics. Moscow: Soviet composer [in Russian].

УДК 78.08:159.955.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-9>**Катерина Вадимівна Моцаренко**

ORCID: 0000-0003-0941-1239

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

БАГАТЕЛЬНИЙ СТИЛЬ В. СИЛЬВЕСТРОВА В КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИ ЖАНРУ БАГАТЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Мета роботи — визначення специфіки багательного стилю В. Сильвестрова в панорамі основних напрямів розвитку багатель в українській музиці в аспекті індивідуально-композиторського трактування жанру. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів історичного музикознавства, компаративного й системного методів та елементів жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна.** У статті вперше наводиться панорама жанру багатель і творчості українських композиторів від першої третини XIX століття до сьогодення. **Висновки.** У вітчизняній музиці спостерігаємо великий спектр творчого прочитання жанру багатель відповідно до авторського стилю — від традиційної «легкої» (або навіть дидактичної) мініатюри до цілого Всесвіту, утіленого в малій формі, у В. Сильвестрова. Багатель українських композиторів представлено в різноманітних модифікаціях — як окремі п'єси, цикли або їх частини (у тому числі як один із номерів балету). Поряд із фортепіанними багателями існують також і твори для камерного складу і струнного оркестру, навіть багательні перфоманси. Однак більшість зразків багатель вітчизняних авторів залишається в рамках традиційного трактування жанру як невеликої, легкої для виконання п'єси, переважно композитори звертаються до жанру багатель скоріш епізодично, не вибудовуючи навколо неї якоїсь окремої концепції. Для В. Сильвестрова ж багатель стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення, основою стилю, риси якого не лише втілюються у власне багателях, а й екстраполюються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом. Сильвестрівська багатель — це багатель у вищому сенсі, така далека від «дрібнички», вона виходить за рамки звичного розуміння жанру, стає, за словами самого автора, «зерном музики», утіленням платонівських ідей, набуває рис метажанру. Розглянуті в публікації зразки багательного жанру в укра-

їнській музиці потребують у майбутньому більш системного аналізу, одним із завдань якого може стати окреслення типології українських багатель.

Ключові слова: багательний стиль, багателі в українській музиці, генеза жанру багатель.

Motsarenko Kateryna Vadymivna, Applicant at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

V. Silvestrov's Bagatelle Style in the Context of the Genesis of the Bagatelle Genre in Ukrainian Music

Research objective is the analysis of the bagatelle style of the V. Silvestrov in the panorama of the basic trends of development of the bagatelle in Ukrainian music in the aspect of individual-compositional interpretation of the genre. **The methodology** of the research is based on the unity of various relevant methods: the approaches of historical musicology, comparative and system methods, elements of genre and style analysis. **The scientific novelty** – The article for the first time presents a panorama of the bagatelle genre in the works of Ukrainian composers from the first third of the nineteenth century to the present days. **Conclusions.** In Ukrainian music we observe a wide range of creative reading of the bagatelle genre in accordance with the author's style – from the traditional “easy” (or even didactic) miniature to the whole universe, embodied in a small form, in the legacy of V. Silvestrov. Bagatelles of the Ukrainian composers are presented in various modifications – as individual plays, cycles or their parts (including as one of the numbers of the ballet). Side by side with piano bagatelle, there are also exist works for chamber ensemble and string orchestra, as well as bagatelle performances. However, most of the examples of the bagatelle of Ukrainian authors remain within the traditional interpretation of the genre as a small, easy to perform play, most composers turn to the genre of bagatelle rather sporadically, without building a special concept around it. For Silvestrov, the bagatelle becomes a kind of lens through which the artist looks at the world, and bagatelle principle (“bagatellity”) becomes an expression of a certain way of thinking, the basis of style, the features of which are embodied not only in the bagatelle themselves, but also extrapolated to other genres. Sylvester bagatelle is a bagatelle in the highest sense, which is far from “trifles”, goes beyond the usual understanding of the genre, becomes, according to the author himself, the “grain of music”, the embodiment of Platonic ideas, acquires the features of a meta genre. The samples of the bagatelle genre in Ukrainian music considered in this publication need a more systematic analysis in the future, one of the tasks of which may be to outline the typology of Ukrainian bagatelle.

Key words: Bagatelle style, bagatelle in Ukrainian music, the genesis of the bagatelle genre.

Моцаренко Катерина Вадимовна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Багательний стиль В. Сильвестрова в контексте генезиса жанра багатели в українській музиці

Целью работы является определение специфики багательного стиля В. Сильвестрова в панораме основных направлений развития багатели в украинской музыке в аспекте индивидуально-композиторской трактовки жанра. **Методология исследования** состоит в использовании методов исторического музыковедения, компаративного и системного подходов, а также элементов жанрово-стилевого анализа. **Научная новизна.** В статье впервые приводится панорама жанра багатели в творчестве украинских композиторов от первой трети XIX столетия до наших дней. **Выводы.** В отечественной музыке наблюдаем широкий спектр творческого прочтения жанра багатели в соответствии с авторским стилем – от традиционной «легкой» (или даже дидактической) миниатюры до целой Вселенной, воплощенной в малой форме, у В. Сильвестрова. Багатели украинских композиторов представлены в различных модификациях – как отдельные пьесы, циклы или их части (в том числе и как один из номеров балета). Наряду с фортепианными багателями существуют также и произведения для камерного состава и струнного оркестра, и даже багательные перформансы. Однако большинство образцов багателей отечественных авторов остаются в рамках традиционной трактовки жанра как небольшой, легкой для исполнения пьесы, преимущественно композиторы обращаются к жанру багатели лишь эпизодически, не выстраивая вокруг нее какой-либо особой концепции. Для В. Сильвестрова же багатель становится своеобразной линзой, преломляющей мир, а багательность является выражением определенного образа мысли, основой стиля, черты которого не только воплощаются в багателях, но и экстраполируются на другие жанры, к которым обращается композитор в последнее время.

Сильвестровская багатель – это багатель в высшем смысле, которая далека от «мелочи», выходит за рамки привычного понимания жанра, становится, по словам самого автора, «зерном музыки», воплощением платоновских идей, приобретает черты метажанра. Рассмотренные в публикации образцы багательного жанра в украинской музыке требуют в дальнейшем более системного анализа, одной из задач которого может стать определение типологии украинских багателей.

Ключевые слова: багательный стиль, багатели в украинской музыке, генезис жанра багатели.

Актуальність теми дослідження. Останніми роками інтерес до жанру багатель зростає, з'являються нові твори й активізується музикознавча рефлексія, та це й не дивно, адже жанр, з'явившись ще у XVIII столітті, зазнав досить радикальних змін і сьогодні є одним із найбільш ємних, універсальних, «зручних», співзвучних реаліям сьогодення та якнайкраще підходить для вираження в концентрованому форматі основ-

ного посилу авторського стилю. Незважаючи на жвавий інтерес до цієї теми, наукових публікацій усе ще недостатньо, щоб досягти її повною мірою, дослідники звертаються лише до окремих аспектів розвитку багательного жанру. Тут хочемо особливо відзначити дисертації Юлії Фурдуй [15] («Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі») та Д. Жалейко [1] (де окремий розділ присвячено багательному стилю В. Сильвестрова): представлений у роботах матеріал у багатьох аспектах дав поштовх нашим роздумам.

Варто зауважити, що поки не здійснено комплексного розгляду жанру багателі саме в українській музиці. Досить симптоматично, що в «Українській музичній енциклопедії» 2006 р. (ред. Г. Скрипник) [14] навіть немає статті про багатель. Українські багателі традиційно й цілком справедливо пов'язують з ім'ям нашого геніального сучасника Валентина Сильвестрова. Перш ніж торкнутися теми багательного стилю майстра, хотілося б доповнити панораму огляду означеного жанру в українській музиці декількома цікавими та значущими іменами. Отже, у публікації пропонуємо простежити генезу української багателі від традиційної п'єси-«дрібнички» до музичного мікрокосму в багательному стилі В. Сильвестрова.

Мета дослідження – окреслити основні напрями розвитку жанру багателі в українській музиці в хронологічному викладі та визначити роль багательного стилю В. Сильвестрова в представлений панорамі різноманітних авторських версій трактування багателі.

Наукова новизна. У статті вперше наводиться панорама жанру багателі у творчості українських композиторів від першої третини ХІХ століття до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду зразків багательного жанру в українській музиці, хочемо зауважити, що неможливо аналізувати українські багателі ізольовано, не враховуючи загальноєвропейських процесів розвитку музичного мистецтва. На момент першої знайденої нами задокументованої згадки про українські багателі, про що докладніше скажемо далі, цей жанр існував та активно розвивався впродовж майже півтора століття. Однак у публікації пропонуємо зосередитися саме на українському контексті, адже, прослідкувавши генезу фортепіанної багателі у творчості вітчизняних митців, ми можемо охопити тенденції становлення української професійної музики загалом крізь

призму малої форми, яка є однією з найбільш притаманних українській ментальності. За словами харківської дослідниці Н. Рябухи, «у дзеркалі жанру фортепіанної мініатюри відбилися особливості етнопсихології української душі: кордоцентризм, чутливість і сентиментальність, поетичність і ліризм, особлива задушевність ліричної емоції, прагнення до занурення у внутрішній світ, лірико-суб'єктивну сферу, а іноді віддалення від реальності, «відступ у себе», драматичність, неспокій і рухливість, що пов'язані з прагненням до внутрішнього самоствердження і «свободи» [9, с. 22]. Фортепіанні багателі вітчизняних авторів, на нашу думку, являють собою яскраву ілюстрацію даної тези.

Найбільш ранню згадку про українські багателі знаходимо в статті Ростислава Пилипчука [7], присвяченій постаті Адама Йогана Барцицького – піаніста, диригента, композитора-аматора та педагога, одного з перших авторів музики до «Наталки Полтавки» Котляревського. Поляк за походженням, він жив і працював у Харкові у 20–30 рр. XIX століття. Р. Пилипчук указує на важливу для нас інформацію, пов'язану з пошуковою діяльністю Михайла Степаненка, який у дисертації «Фортепіанне мистецтво України в долисенківський період» [13] згадує три багателі Барцицького («Вальс», «Галоп» та «Мазурка»), видані 1845 року. За свідченням М. Степаненка, «фортепіанні мініатюри А. Барцицького – яскраві, відточені щодо фактури, явно призначалися для концертної естради. Вони потребують від виконавця вільного володіння технікою октав, акордів, подвійних нот, точної звукової диференціації мелодики й акомпанементу, вишуканого інтонаційного шарму. Неглибокі за змістом, але витончені й формально довершені, ці мініатюри <...> чарують відкритим ліризмом, світлим романтичним світовідчуттям» [13, с. 136]. До речі, є аудіозапис «Мазурки» та «Вальсу» Барцицького у виконанні М. Степаненка: вони ввійшли до диску «Українська фортепіанна музика XVIII–XIX століть» (2003). Як бачимо, вищезазвані твори вписуються цілком у концепцію легкої салонної п'єси-дрібнички, якою багатель була ще за часів Ф. Куперена.

Наступний композитор, до якого звернемося, – Микола Колесса та його цикл «Дрібнички» ор. 2, що складається з трьох фортепіанних п'єс, написаних 1928 року. Вітчизняна дослідниця Лариса Свірідовська відзначає в циклі атмосферу казкової фантастики та близькість із бартоківськими

прийомами письма: «Усі три композиційні елементи створюють атмосферу казкової фантастики. У деяких елементах музичної мови композитора спостерігається спорідненість із бартоківськими прийомами. «Дрібнички» М. Колесси правомірно зарахувати до класу невеликих характерних фортепіанних п'єс, близьких до прелюдії й об'єднаних назвою «багатель». В українській літературі М. Колесса, **імовірно, першим звернувся до створення багателей** (виділено нами – К. М.), але назвавши свою мініатюру не французьким, а українським терміном» [12, с. 136–137]. Стосовно першого зразка української багателі ми вказали вище, що А. Барцицький випередив М. Колессу майже на століття. Водночас Н. Самотос-Баерле в статті, присвяченій творчому шляхові М. Колесси й міжвоєнній добі [11, с. 630], указує на дослідження музикознавця Яреми Якуб'яка [18, с. 22], де наводяться аналогії з «Петрушкою» Стравінського (цей твір незадовго до написання циклу М. Колесси якраз було виконано студентським оркестром Празької консерваторії, де тоді вчився композитор).

Ще один автор, звертаючись до жанру багателі, іменує свій цикл «Три дрібнички», замість французького, український термін обрав Юрій Фіала – надзвичайно плідний і самобутній композитор, піаніст, диригент, що з 1955 року був громадянином Канади та зовсім нещодавно пішов із життя. Багателі Юрія Фіали згадуються А. Житкевичем у статті пам'яті композитора [2].

Цікаве застосування жанру багателі знаходимо в Марка Кармінського: його галантну Багатель з Другої партити (1985) запозичено з II картини незавершеного балету «Рембрандт», якщо в балеті музика все ж є доповненням до загальної, синтетичної дії, саме в сюїтному варіанті для фортепіано вона трактується як «чиста», самодостатня. Більш докладно партити Кармінського досліджує в дисертації Е. Куцова [4]. Фортепіанні партити М. Кармінського написані на основі незавершеного балету «Рембрандт» за однойменною драмою Дм. Кедрина. За словами Е. Куцової, «у балетному варіанті музика існувала як компонент художнього синтезу, як частина цілого, нерозривно пов'язана з епохою бароко, у новому – залишилась єдина, «чиста» музика, при цьому композитор обирає жанровий контекст, котрий цю музику робить сучасною» [4, с. 12]. Запозичена з другої картини балету галантна «Багатель» – портрет Саскії, Е. Куцова так описує характер

музики: «Несподіваними перепадами примхливих настроїв її музика нагадує капричіо. «Альбертієві баси» в супроводі ніби імітують хід годинника, який невпинно відраховує час. У кодї «годинник ще йде», але зупинка на альтерованому другому ступені, як натяк на «неаполітанську» гармонію – знак смерті, символізує швидкоплинність людського життя» [4, с. 14]. Дослідниця також указує на загальну тенденцію до жанрового синтезу в стилі М. Кармінського, один із проявів у цьому випадку – збагачення багателі капричіозністю.

У 1987 році створює цикл «Багателі» львівська композиторка Ольга Криволап. За свідченням дослідників (М. Ілечко [3], Н. Ревенко[8]), цикл із восьми багатель тяжіє до неофольклоризму, для п'єс характерна ритмічна вибагливість, використання мікротонів, імпресіоністичні барви. Н. Ревенко вказує на цікаве, фантазійне стильове наповнення фольклорних першооснов Ольгою Криволап, першу багатель порівнює з «Allegro barbaго» Б. Бартока: «... гострий, дещо агресивний характер мотивного імпульсу викликає аналогії з якимось первісним, поганським танцем чи обрядом» [8, с. 146], другу – з прелюдями К. Дебюссі, зокрема «Кроками на снігу». Особливе місце в циклі, за свідченням Н. Ревенко, посідає сьома багатель, у якій виявляється стиль Ольги Криволап останніх років: «У цій п'єсі з'являються елементи хоральності, які пізніше, поєднавши з романтичною танцювальністю, становитимуть ті два парадоксальні на перший погляд непокундані полюси, які композиторка покладе в основу більшості своїх творів. **Хорал розкривається у вальс, тобто відбувається перехід від об'єктивного, від вселюдського, релігійного (виділено нами – К. М.)** – до сповіді душі, до особистого й романтичного. Мабуть, це основна концепція творчості О. Криволап, і, мабуть, власне сьома багатель ніби орієнтує, дає проєкцію на її пізнішу творчість» [8, с. 146]. Тут можемо провести аналогію з багательним стилем В. Сильвестрова, де вальс є не тільки однією з найбільш часто вживаних у циклі жанрових основ, а й вираженням сакрального, тридольності як «дуже багатої», «вічної» форми [15, с. 163].

Фольклорний вплив можемо помітити також у циклі «15 багатель для фортепіано» (1990) Людмили Шукайло (наприклад, у четвертій багателі авторка вказує на необхідність імітації прийому гри на цимбалах), загалом п'єси циклу являють собою яскраві різнохарактерні жанрові зама-

льовки, написані сучасною мовою. Так само сучасні за стилем викладу й «П'ять багателей» Борислава Стронька (2004), ноти яких надані нам для аналізу самим автором. За словами композитора, «особливої концепції або специфічної техніки в «багателях» нема, писав інтуїтивно. Є досить суб'єктивні асоціації, по номерах: 1 – гірський пейзаж уранці, 2 – Весна, 3 – Літо, 4 – Осінь, 5 – Зима/старість» (лист Б.Ю. Стронько К.В. Моцаренко. 01.06.2020. *Особистий архів автора*). Зауважимо, що також існує авторська версія багателей Б. Стронько для органу в 4 руки.

Ще один цікавий цикл – Сім багателей, ор. 24 одеської композиторки Ірини Степанової-Боровської. Деякі з п'єс циклу програмні (№ 2 – інтерпретація української народної пісні «Ой ходить сон», № 7 – за мотивами триптиха Інни Черкесової «Родина кентаврів»). Звертається до жанру багатель і Павло Захаров: до його збірки «Фортепіанна музика для дітей та юнацтва» входять Багатель (медитативно-споглядальна, з легким відтінком блюзу) та Сонатина-багатель (своєрідна стилізація старовинної музики).

Справжня знахідка – багатель останніх років видатного українського композитора Віталія Кирейка (рукопис наданий доцентом НМАУ ім. П.І. Чайковського, піаністкою, автором монографії про творчість В. Кирейка [16] та адресатом присвячень дев'яти його опусів, у тому числі «Вальсу-багательі», Іриною Шестеренко). На жаль, поки що ознайомлення з матеріалом було лише ескізним, але й у першому наближенні ця музика імпонує співочою романтичною багаторівневою фактурою. У творчому доробку композитора жанр багательі представлено циклами: багательі ор. 206 (2002), багательі ор. 287 (2015) і Вальс-багатель (2014).

Усі вищезазвані твори написано для фортепіано, але зазначимо, що багательі в українській музиці представлено також у камерному жанрі, зокрема це сюїта для струнних «Нові багательі» (2008) Жанни Колодуб у чотирьох частинах (I. «Andante», II. «Vivace», III. «Moderato assai», IV. «Allegro molto») і цикл «Багательі» (2008) Альони Томльонової для 4-х контрабасів.

Найбільш радикальне прочитання жанру багательі спостерігаємо в проектах-перфомансах молодого київського композитора Олексія Шмурака «Багательі нашого часу» (проект представлено на Міжнародному молодіжному фестивалі композиторів та виконавців «Дні нової музики» в Харкові

[6, с. 15]) і «Незначна музика», реалізованих групою авторів у 2012–2013 роках. Тут багатель стає частиною звукового експерименту, максимально абстрактною структурою. Концепт проекту «Незначна музика», що, за задумом, співзвучний «Багателям нового часу», автор коротко описує так: «... музикування, позбавлене акцентованої концертності; обмеження по тривалості 5 хвилин для композитора; тиха невибаглива музика для фортепіано; стилістична (мовна) свобода» (*переклад наш – К. М.*) [17].

Ми окреслили певний бекграунд багатель і в українській академічній музиці й можемо стверджувати, що, незважаючи на розмаїття стилів, наявність вельми цікавих зразків у цьому жанрі, жоден із названих авторів не наближується за обсягом і глибиною осягнення багательності так, як Валентин Сильвестров. Більшість композиторів звертаються до жанру багатель скоріш епізодично, не вибудовуючи навколо неї якоїсь окремої концепції. Для Сильвестрова багатель стає своєрідною лінзою, крізь яку митець дивиться на світ, а багательність є вираженням певного образу мислення, відчуття, основою стилю. Сильвестрівська багатель – це багатель у вищому сенсі, така далека від «дрібнички», вона виходить за рамки звичного розуміння жанру, стає, за словами самого автора, «зерном музики», утіленням платонівських ідей, набуває рис **метажанру** (як указує Н. Рябуха [10, с. 372]). В одному з інтерв'ю Валентин Васильович так охарактеризував багательний стиль: «Я прагнув, щоби музика відродила людський, духовний вимір. Тому й прийшов до своїх «авангардних» багатель. Багатель – це і є авангард зі зворотного боку Місяця» [5]. Так який же він – цей «авангард навпаки»? Наведемо декілька рис багательного стилю, які наводить у дисертації Ю. Фурдуй [15], більш детально: це актуалізація музичної миті (перехід з «ніщо» у «що»); відмова від навантаження композиторських технік; орієнтація на медитативність, радість пізнання, «занурення в тишу», незавершеність, відкритість, метафоричність; поворот до «великої форми, що складається з малих форм» (співдружність багатель і багательних циклів між собою автор неодноразово називав «симфоніями для фортепіано соло»). Граничного масштабу «багательна симфонія» набуває в «Циклі циклів» багатель – макроцикл із фрактальною структурою сьогодні містить уже близько семисот творів. Також простежує зв'язок

багательного стилю з феноменом кітч Д. Жалейко: «Інтонаційна «профільність» (вираз В. Сильвестрова) п'єс циклів спрямована на впізнаваність «quasi-типових» інтонаційних зворотів, які можуть сприйматися як кітчеві, банальні поза контекстом твору, проте в системі «багательного» стилю митця стають виразниками символічної реальності – піднесеного, поетичного світу» [1, с. 12–13]. Варто зауважити, що згадані вище риси багательного стилю не лише втілюються у власне багателях, а й екстраполюються на інші жанри, до яких звертається композитор останнім часом. Зокрема, у циклі з дев'яти п'єс для скрипки та фортепіано «Пасторалі 2020» (передпрем'єра твору, написаного на замовлення Beethoven-Haus і фестивалю «Odessa Classics», відбулася в Бетховенському будинку в Бонні) можемо спостерігати чи не всі згадані вище риси багательності. Твір починається з алюзії на «Пасторальну» симфонію Бетховена. Тут неможливо не відзначити своєрідний діалог століть, коли «зустрічаються» майстри багательного жанру різних епох. Інтертекстуальні зв'язки, алюзії, присвяти, особливий прояв меморіальності відіграють не останню роль у «Циклі циклів» багательей В. Сильвестрова й також можуть розглядатися як складники багательного стилю, сповненого метафоричності, розімкненості, недомовленості, очікування. Залишається з радісним подивом чекати, куди приведе нас ця «багательна дорога» (саме так Валентин Васильович назвав дорогу до лісу на прогулянці під час Київського літнього богословського інституту 2018 року в с. Лишня).

Висновки. Підсумовуючи, відзначимо, що в майбутньому потрібно більш детально розглянути згадані зразки багательного жанру в українській музиці, але вже сьогодні спостерігаємо великий спектр творчого прочитання багательі відповідно до авторського стилю – від традиційної «легкої» (або навіть дидактичної) мініатюри до цілого Всесвіту, утіленого в малій формі, у творчості В. Сильвестрова. Завданням наступних публікацій може стати системний аналіз кожного зі згаданих вище циклів та окреслення типології українських багательей.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жалейко Д. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.

2. Житкевич А. Юрій Фіала. У першу річницю відходу у вічність композитора Юрія Фіали. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2814> (дата звернення: 23.07.2020).

3. Ллечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 217 с.

4. Кушова Е. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 26 с.

5. Луніна А. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...». URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-169> (дата звернення: 02.08.2020).

6. «Дни новой музыки». Международный молодежный фестиваль композиторов и исполнителей 17–19 декабря 2012 г. Программа. Харьков : Харьковский национальный университет искусств имени И.П. Котляревского, 2012. 59 с.

7. Пилипчук Р. Відоме й невідоме про Адама Барцицького. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. Ч. 2. С. 12–26.

8. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв : РАЛ-поліграфія, 2018. 240 с.

9. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2004. 31 с.

10. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2017. 456 с.

11. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). URL: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchij_shlyakh_2013.pdf (дата звернення: 20.07.2020).

12. Свірідовська Л. Громадянське виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва: За матеріалами української музичної класики. *Актуальні питання культурології*. Рівне, 2016. Вип. 16. С. 134–138.

13. Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киевская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. Киев, 1989. 219 с.

14. Українська музична енциклопедія : у 5 т. / Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 1 : А – Д] / гол. редкол. Г. Скрипник. 680 с.

15. Фурдуй Ю. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00. 03 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 269 с.

16. Шестеренко І. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-метод. посібник для студ. спец. «Музичне мистецтво» усіх спеціалізацій / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ : Купріянова О.О., 2008. 428 с.

17. Шмурак А. Проект Алексея Шмурака «Незначительная музыка». URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (дата звернення : 03.08.2020).

18. Якуб'як Я. Колесса як композитор. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : збірка статей / ред. Я.В. Якуб'як. Львів, 1997. С. 21–29.

REFERENCES

1. Zhalieiko, D. (2016). Kitsch and his transformation in the work of Valentin Silvestrov. Extended abstract of candidate's thesis: 17.00. 03 "Musical art", Kharkiv [in Ukrainian].

2. Zhytkevych, A. Yurii Fiala. On the first anniversary of the death of composer Yurii Fiala. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2814> [in Ukrainian].

3. Plechko, M. (2018). Ukrainian Piano Suite as Subject of Musicological Discourse: A Historical Approach. Candidate's thesis: 17.00.03 "Musical art", Odessa [in Ukrainian].

4. Kushchova, E.V. (2004). Mark Karminsky's piano partitas: the problem of realization of an artistic idea. Extended abstract of candidate's thesis: 17.00. 03 "Musical art", Odessa [in Ukrainian].

5. Lunina, A. Valentyn Silvestrov: «My works are musical metaphors...» URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-169> [in Ukrainian].

6. "Days of New Music". International Youth Festival of Composers and Performers December 17–19, 2012. Program. Kharkiv [in Russian].

7. Pylypchuk, R. (2008). Known and unknown about Adam Bartsytskyi. // Art studies, Part 2. P. 12–26. Kyiv [in Ukrainian].

8. Revenko, N. (2018). Piano works of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80–90s of the XX century). Mykolayiv : «RAL-polihrafiia» [in Ukrainian].

9. Riabukha, N. (2004). Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material of piano works of Ukrainian composers of the late XIX–XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis: 17.00.01 "Theory and history of culture", Kharkiv [in Ukrainian].

10. Riabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach. Doct. thesis: 26.00.01 "Theory and history of culture", Kharkiv [in Ukrainian].

11. Samotos-Baierlie, N. Mykola Kolessa's creative path in the context of the interwar period (according to Mykola Kolessa's Memoirs). URL: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchij_shlyakh_2013.pdf [in Ukrainian].

12. Sviridovska, L. (2016). Civic education of future music teachers: Based on Ukrainian music classics. Current issues of culturology. № 16. P. 134–138, Rivne [in Ukrainian].

13. Stepanenko, M. (1989). Piano art of Ukraine in the period before Lysenko. Candidate's thesis: 17.00.02 "Musical art", Kyiv [in Russian].

14. Encyclopedia of Ukrainian music. (2006). Volume 1 [A–D], Ed. H. Skrypnyk. Kyiv: Publishing House of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

15. Furdui, Yu. V. (2018). The rhythmological aspects of the genre evolution of the piano bagatelle. Candidate's thesis: 17.00. 03 "Musical art", Odessa [in Ukrainian].

16. Shesterenko, I.V. (2008). Art of Vitaliy Kireiko in the course of the history of Ukrainian music. Kyiv: Kupriianova O.O. [in Ukrainian].

17. Shmurak, A. Alexey Shmurak's project "Insignificant music". URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> [in Russian].

18. Yakubiak, Ya.V. (1997). Kolessa as a composer. Mykola Kolessa – composer, conductor, teacher: a collection of articles, P. 21–29. Lviv [in Ukrainian].

УДК 784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-10>

Ірина Геннадіївна Шевчук

ORCID: 0000-0002-9334-8449

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
filichita120@ukr.net*

КАНТАТА К. СТЕЦЕНКА «ШЕВЧЕНКОВІ» У РІЧИЩІ ДУХОВНИХ НАСТАНОВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності хорової кантати К. Стеценка «Шевченкові» у контексті духовно-етичних шукань української культури початку ХХ століття та її словословної якості. *Методологія дослідження* спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний

та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смыслову та стильову специфіку української культури і музики вказаного періоду та виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу. **Наукова новизна** роботи полягає у збагаченні уявлень про поетику хорової творчості К. Стеценка, зокрема кантати «Шевченкові», що виступає одним із показових зразків української хорової традиції зазначеного періоду і водночас демонструє її глибокий зв'язок із духовною генезою української культури. **Висновки.** Хорова кантата є одним із показових жанрів української музично-історичної традиції, поетика якого виступає своєрідною єднальною ланкою між літургічною та паралітургічною сферами творчості. Особливе акцентування славословної складової частини в кантаті зумовлене етимологією її кореневої основи («сапо» – «співати», «оспіувати», «прославляти»), ґрунтується на давніх традиціях української культури. Хорова кантата являє собою один із показових жанрових зразків утілення «алілуйної парадигматики європейської культури та музики» (А. Татарнікова), що тяжіє до уславлення значних постатей українського духовно-історичного буття, які єднають спільноту та репрезентують її національну ідею. Одне із провідних місць у цьому переліку належить Тарасу Шевченку, чий спадок узагальнює найбільш показові якості українського духовного світовідчуття, що набували особливої актуальності в період національного відродження межі XIX–XX століть. Поетика хорової кантати К. Стеценка «Шевченкові» апелює, з одного боку, до типологічних ознак славослівної кантати та її музично-риторичної символіки (юбіляції, барокові протиставлення *solo* та *tutti*, звертання до поліфонічних форм викладення у фінальній частині твору як ознаки глоріозного жанру). З іншого боку, епіко-славільний тонус твору К. Стеценка, особливо його заключного розділу, виявляє співвіднесеність із композиційними настановами українських дум, зокрема з їхніми фінальними «славнями».

Ключові слова: кантата, славослів'я, українська хорова кантата, українська культура початку XX століття, хорова творчість К. Стеценка, кантата «Шевченкові».

Shevchuk Iryna Henadiïevna, Applicant at the Department of Music History and Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Kantata of K. Stetsenko “Shevchenkovi” in the flow of spiritual instructions of Ukrainian culture of the beginning of the XX century

Research objective. The purpose of the work is to reveal the poetic and intonational uniqueness of K. Stetsenko's choral cantata “Shevchenko” in the context of spiritual and ethical pursuits of Ukrainian culture of the early twentieth century and its glorious quality. **The methodology** of the work is based on the intonation concept of music in the perspective of intonation-stylistic analysis, inherited from B. Asafyev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow to identify the spiritual, semantic and stylistic specifics of Ukrainian culture and music of this period and to distinguish them from the European cultural area.

*The scientific novelty of the work lies in the enrichment of ideas about the poetics of choral work by K. Stetsenko, in particular the cantata “Shevchenko”, which is one of the examples of Ukrainian choral tradition of this period and, at the same time, demonstrates its deep connection with the spiritual genesis of Ukrainian culture. **Conclusions.** Choral cantata is one of the demonstrative genres of the Ukrainian musical–historical tradition, the poetics of which acts as a kind of connecting link between the liturgical and paraliturgical spheres of creativity. The special emphasis of the eulogy component in the cantata, due to the etymology of its root base (“cano” – “sing”, “sing”, “glorify”), is based on the ancient traditions of Ukrainian culture. The choral cantata is one of the illustrative genre examples of the embodiment of the “alleluia paradigm of European culture and music” (A. Tatarnikova), which tends to glorify significant figures of Ukrainian spiritual and historical life that unite the community and represent its national idea. One of the leading places in this list belongs to Taras Shevchenko, whose legacy summarizes the most significant qualities of the Ukrainian spiritual worldview, which became especially relevant during the national revival of the turn of the XIX–XX centuries. The poetics of K. Stetsenko’s choral cantata “Shevchenko” appeals, on the one hand, to the typological features of the glorious cantata and its musical-rhetorical symbolism (jubilee type of melody, baroque oppositions of solo and tutti, appeal to polyphonic forms of presentation in the final part of the work as signs of glorious genre). On the other hand, the epic-glorious tone of K. Stetsenko’s work, especially its final section, reveals its correlation with the compositional guidelines of the Ukrainian Dumas, in particular with their final “glories”.*

***Key words:** cantata, eulogy, Ukrainian choral cantata, Ukrainian culture of beginning of XX century, choral work of K. Stetsenko, cantata “Shevchenko”.*

***Шевчук Ирина Геннадиевна**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Кантата К. Стеценко «Шевченко» в русле духовных установок украинской культуры начала XX столетия

***Цель работы** – выявление поэтико-интонационной уникальности хоровой кантаты К. Стеценко «Шевченко» в контексте духовно-этических исканий украинской культуры начала XX века и ее славословного качества. **Методология исследования** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилистическую специфику украинской культуры и музыки указанного периода, выделить их из общеевропейского культурного ареала. **Научная новизна** работы состоит в обогащении представлений о поэтике хорового творчества К. Стеценко, в частности кантаты «Шевченко», выступающей одним из показательных образцов украинской хоровой традиции указанного периода и одновременно демонстрирующей ее глубинную связь с духов-*

ним генезисом української культури. **Висновки.** Хоровая кантата – один из показательных жанров украинской музыкально-исторической традиции, поэтика которого выступает своеобразным связующим звеном между литургической и паралитургической сферами творчества. Акцентирование славословной составляющей в кантате, обусловленное этимологией ее корневой основы (“cano” – «петь», «воспевать», «прославлять»), базируется на древних традициях украинской культуры. Хоровая кантата является одним из показательных образцов воплощения «аллилуйной парадигмы европейской культуры и музыки» (А. Татарникова), тяготеющих к прославлению значительных личностей украинского духовно-исторического бытия, объединяющих сообщество и репрезентирующих ее национальную идею. Одно из ведущих мест в этом перечне принадлежит Тарасу Шевченко, чье наследие обобщает наиболее показательные качества украинского духовного мироощущения, актуализировавшиеся в период национального возрождения на рубеже XIX–XX веков. Поэтика хоровой кантаты К. Стеценко «Шевченко» апеллирует, с одной стороны, к типологии славословной кантаты и ее музыкально-риторической символике (юбилеи, барочные противопоставления *solo* и *tutti*, обращение к полифоническим формам изложения в финальной части произведения как признаку глорифицированного жанра). С другой стороны, эпико-славильный тонус произведения К. Стеценко, особенно его заключительного раздела, выявляет соотносительность с композиционными установками украинских дум, в том числе с их финальными «славнями».

Ключевые слова: кантата, славословие, украинская хоровая кантата, украинская культура начала XX столетия, хоровое творчество К. Стеценко, кантата «Шевченко».

Актуальність теми дослідження. Ще в часи зародження античної філософії Платон зазначав, що «ім'я – це оприлюднення сутності» [цит. за: 2, с. 21]. На новому духовно-естетичному рівні ця ідея набула актуальності вже у XX ст. в культурологічних працях П. Флоренського й естетико-герменевтичних узагальненнях Г. Шпета, переконаних у тому, що у своїй етимологічній першорядності буття репрезентує себе частіше у формах іменної символіки, завдяки чому «етимологія починає відігравати роль наукового аргументу» [9, с. 15]. Сказане є співвідносним і з поетикою жанру кантати та його типологічними ознаками, генеза яких сходять до етимології його кореневої основи та її досить широкого смислового спектра, що охоплює не тільки власне «спів», але й «прославлення», «проголошення» [10]. Цей жанр набув особливої популярності в останні століття, відіграв роль певної ланки, що єднає літургійну та світську сфери музичної творчості та водночас

репрезентує національну культуру різних регіонів Європи. Сказане стосується й українського музичного здобутку XIX – початку XX ст., у межах якого саме жанр хорової славної кантати посідає одне із суттєвих місць, зокрема й у творчості М. Лисенка, П. Сокальського, Д. Січинського, а також К. Стеценка. Її типологічні ознаки формувалися на перетині української фольклорної, богослужбово-співацької традиції та духовно-архетипових ідей-настанов, що єднали націю, серед іншого, і через оспівування значних постатей національної історії та культури, серед яких суттєве місце посідає Т. Шевченко. Затребуваність зразків української хорової кантати названих авторів, зокрема і твору К. Стеценка «Шевченкові», у сучасній виконавській практиці в паралелі з осмисленням національного хорового співу як утілення генетичного коду нації визначає актуальність теми представленої статті.

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності хорової кантати К. Стеценка «Шевченкові» у контексті духовно-етичних шукань української культури початку XX ст. та її словословної якості.

Наукова новизна. Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростання інтересу до творчої спадщини й особистості К. Стеценка. Духовна складова частина його творів стала предметом цікавих наукових розвідок Л. Пархоменко [15], Н. Костюк, С. Лісецького, Є. Федотова й інших, що спираються також на зібрання публікацій, листів, спогадів самого К. Стеценка [12]. Виділяємо також сучасні роботи М. Юрченка, О. Козаренка, Д. Гайдучик [3], З. Гнатів, Н. Синкевич [17], І. Бермес та інших, що свідчать про глибинний зв'язок творчості К. Стеценка та його сучасників із духовним підґрунтям вітчизняної християнської хорової культури та її сакрального ґрунту. Водночас поза увагою залишається зв'язок творів композитора, зокрема кантати «Шевченкові», з релігійно-архетиповими настановами української культури та її словословної складової частини, а також духовно-естетичними шуканнями українського модерну початку XX ст.

Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку української культури і музики вказаного періоду,

виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу. Наукова новизна роботи полягає у збагаченні уявлень про поезику хорової творчості К. Стеценка, зокрема кантати «Шевченкові», що виступає одним із показових зразків української хорової традиції зазначеного періоду і водночас демонструє її глибинний зв'язок із духовною генезою української культури.

Виклад основного матеріалу. За всю свою більш ніж 300-річну історію існування кантата пройшла досить значний шлях розвитку, визначилась водночас у своїх базових жанрових показниках. Від самого початку за етимологією свого найменування даний жанр чітко співвідноситься саме зі сферою вокальної духовної творчості, складає певну опозицію інструменталізму.

Етимологія слова «кантата», похідного від “cant”, “canto” та його аналогів, що, у свою чергу, сходять до більш давніх мовних витоків, зокрема до “cano”, має досить широкий смисловий спектр – «співати», «кричати», «грати (на музичному інструменті)», «звучати», «оспівувати», «прославляти», «сповіщати», «пророкувати» тощо [10]. Аналогічного роду смислова багатогранність характеризує і феномен канта, що є досить популярним в українській музично-історичній традиції минулого. Етимологічно похідний від лат. *cantus* («спів») і його численних термінів-аналогів («кантилена», «кантилляція», «кантор», “cantus planus”, “chant”, «канцона», «кантата» тощо), «кант виявився генетично вкоріненим в європейській культурі, починаючи з раннього Середньовіччя, про свідчать західні енциклопедичні видання, а також дослідження зарубіжних візантиністів і медієвістів <...> Мова йде про «кант» як plain song, «простий спів різних християнських церков», який не ототожнюється з «хоралом» [цит. за: 14, с. 283] і, додамо, є активно затребуваним як у літургичній, так і в позалітургичній практиці.

Диференціювання зразків кантати Нового часу на «духовний» та «світський» різновиди не виключає, однак, їхньої орієнтації в будь-якому разі на узагальнене втілення високої, сакральної духовно-релігійної або морально-етичної ідеї, суттєвої для національної культури, суспільного життя певного періоду, «розкриваючи її в ліричному чи лірико-епічному плані. Виконується кантата як вітальний гимнічний твір» [19, с. 8], що, додамо, виявляє її славословну сутність як основну якість. Становлення української хорової кантати відбувалося в річищі взаємовпливів багатьох типологій, серед

яких більшість дослідників виділяють хоровий (партесний) концерт, панегіричний кант та інші різновиди цього жанру, а також творчість найбільш видатних постатей вітчизняного хорового мистецтва XVIII – початку XX ст.

Особливе акцентування славослівної складової частини в кантаті ґрунтується на давніх традиціях як української, так і слов'янської загалом культури, про що свідчать наукові розвідки А. Плотнікової [16], І. Дзюби [5, с. 618–637], Т. Агапкіної [1]. Ю. Ясиновський у результаті дослідження зв'язків між візантійською гімнографією й українською богослужбово-співацькою практикою виявляє суттєву роль у вітчизняній культурі, починаючи із часів Київської Русі, жанру «пісні-хвали», у якому «оспівувався героїзм князів в обороні рідної землі. Вони (пісні-хвали) тісно були пов'язані з билинною епікою, фольклорними жанрами, зокрема, колядками та веснянками, південнослов'янськими «славами» на честь патріархів роду; пізніше українські думи генетично також були пов'язані з піснями-хвалами». Ю. Ясиновський досліджує цю образно-сміслову «лінію» національної культури, що виявилася актуальною також і на початку XX ст., зокрема і в хоровій спадщині М. Лисенка та К. Стеценка (зокрема, у кантаті «Шевченкові»), також убачає «коріння» цієї славословної традиції і у візантійських акламаціях – «прославних співах придворних церемоній» [20, с. 42–43].

У світлі зазначеної славословної проблематики актуальними вважаємо ідею та матеріали монографії А. Татарнікової «Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)» [18], предмет якої звернений до всебічного дослідження культури славослів'я в релігійній та позарелігійній мистецькій практиці соціуму. На основі залучення значного матеріалу не тільки музичного мистецтва Європи (зокрема, й українського), але й її літературного та художньо-образотворчого спадку, автор узагальнює найбільш типові семантичні показники та настанови позначеної «парадигми», генеза якої укорінена в ідеї похідності культури від культу. У межах даної концепції особливу увагу акцентовано на образах слави, хвали, подяки, шанування, радості, краси, екстатичності, закарбованих у поезії містерії, міраклі, гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба, Te Deum, Gloria, кантатно-ораторіальної сфери творчості, різноманітних форм доксології, славослів'я та їх художньо-виразного втілення.

Культурна генеза зазначених рис «алілуйної парадигми європейської культури», на думку дослідниці, «невіддільна також від ідеї вищого духовного Божественного Порядку (ordo) і показової для нього Ієрархії, похідних від сакральних першоджерел <...> Проектування цієї ідеї в земному світі виявляється в сакральному піднесенні фігури монарха як гаранта Порядку, у виявленні духовних настанов існування національної державності та супутніх їй атрибутів. При інших формах державотворення (відсутність монархічно-імперської форми управління, наприклад, в українській історії) ідея Порядку виявляється зосередженою на ключових принципах духовно-релігійного буття нації, мислення етапів її історії в біблійних категоріях, шануванні її святинь та архетипових настанов». Згідно з висновками А. Татарнікової, «об'єктами хвали виступають носії національної ідеї, а також видатні історичні постаті та митці, діяльність яких духовно єднає націю та обумовлює суттєву роль в цих процесах саме славословної тематики» [18, с. 285–286]. Відзначимо, що однією з таких постатей для українського світосприйняття, безсумнівно, є Тарас Шевченко, творчість та особистість якого надихали багатьох українських (і не тільки) митців ХІХ–ХХ ст., зокрема і К. Стеценка (див. нижче).

Славослівний аспект у поєднанні із традиціями національного хорового співу показовий, як зазначено раніше, і для української фольклорної традиції (колядки, шедрівки, думи із заключним «славнем»), і для сакрального живопису (іконографія «Христа у славі»), і для національного світовідчуття загалом. На думку Б. Стебельського, слава – це «не лише одна з духовних цінностей, а найвищий вияв морально-етичних цінностей, пошанованих українцями як «кодекс честі». Саме таке уявлення про честь і славу – і свою особисту, і свого народу – сповідував Кобзар. С. Смаль-Стоцький характеризує концептуальні засади творчості Т. Шевченка так: «Через правду до волі, а такі до слави, святої слави» [13, с. 59]. Відзначимо, що саме ці якості особистості Кобзаря та їх відображення в українській народній свідомості були втілені в поетичній основі (К. Малицька) та музиці кантати К. Стеценка «Шевченкові».

Повертаючись до огляду ролі славословної тематики в українському образі світу та культури, відзначимо її вирішальне значення і в образотворчому мистецтві, починаючи з ренесан-

сної доби. У його найкращих творах, на думку авторів «Історії українського мистецтва», «гармонія й пропорційність <...> виражаються в помірному рухові. І це не звичайний побутовий рух, а врочистий». Його продовження дослідники також бачать і в «панегіризмі» українського бароко: «На Заході він пишномовний, величальний, з перебільшенням чеснот владних персон; спокійніший у похвалах панегіризмів в Україні, де героями виступають талановиті люди, побожні християни, патріотичне козацтво» [6, с. 969, 970], що становили духовно-аристократичну еліту української спільноти.

В умовах цієї культури відбувалися також процеси формування жанрової сфери української хорової музики, зокрема й кантати. Її найкращі зразки, створені в період XVIII–XIX ст., репрезентовані у творчості Д. Бортнянського («Любителю художеств», «Страны российски, ободряйтесь», «На возвращение императора Александра I»), П. Сокальського («Бенкет Петра Великого»), М. Лисенка («Іван Гус», «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять Котляревському»), Д. Січинського («Дніпро реве»), Г. Топольницького («Хустина»), Й. Кишакевича («Дума», «Катерина») та інших. Як бачимо, значна кількість названих творів або створювалися в межах виконання обов'язків придворного музиканта (Д. Бортнянський), або безпосередньо були пов'язані з архетиповими настановами української культури та творчістю Т. Шевченка (М. Лисенко, Г. Топольницький, Й. Кишакевич), що становили поетичну основу більшості з названих хорових опусів.

Кантата К. Стеценка «Шевченкові», що створювалася в 1910–1911 рр. безпосередньо до святкових шанувань поета, продовжує цю словісну «лінію» розвитку жанру, що набула класичних рис у творчості М. Лисенка як фундатора української музики. Будучи послідовником великого класика української музики, К. Стеценка все ж віддавав перевагу хоровим та вокально-інструментальним жанрам, що представлені кантатами («Єднаймося», «У неділеньку, у святую», «Шевченкові», «Слава Лисенкові»), а також численними хорами із супроводом. Окрема і менш досліджена сфера творчості К. Стеценка репрезентована його духовною хоровою спадщиною, основу якої становлять три літургії св. Іоана Золотоустого, Всенічна, Панахида, Вінчання, Пасхальна рання, фрагменти із заупокійної служби, із чину Вінчання, задостойники, канти

і псалми, колядки і шедрівки, окремі духовні твори тощо. Відзначимо також, що ритуально-богослужбова «лінія» хорового спадку композитора безпосередньо пов'язана з ідеологією Української автокефальної церкви, активний розквіт якої є співвідносним саме з періодом українського національного духовного відродження початку ХХ ст., до якого К. Стеценко як видатний музичний митець мав безпосередній стосунок.

Аналогічного роду переваги, показові також і для творчості його сучасників – М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Степового й інших, свідчать про свідоме сприйняття сфери хорової музики, хорового співу та їх сакральної генези як домінантної в українській музично-історичній традиції. На думку Н. Синкевич, «<...> природно національна «почуттєва спільнота» – хор – здавна цементується й надихається релігійними переживаннями. Сакральний компонент, що лежить в основі церковно-ритуальної функції хорового співу, влився разом з обрядовим і соціопсихологічним в архетипову надфункцію українського хорового мистецтва». Цитований автор уточнює сутність даного феномену та далі вказує: «Останню називаємо надфункцією з огляду на те, що її складають традиційно-обрядова, церковно-ритуальна та етноконсолідаційна функції. А виражається архетипова надфункція у здатності пробуджувати у виконавців і слухачів хорового співу «дрімаюче» відчуття причетності до етнічних пракоренів». Таким чином «відбувається містичне злиття з витоками духовного досвіду, з «увічненим минулим» (Мігель де Унамуно) шляхом підсвідомого занурення в етністорію, через віртуальне перебування в колективній душі нації» [17, с. 19].

Позначене світовідчуття й осмислення духовної сутності власної національної культури та її сакральної генези є показовими для багатьох українських митців періоду ХІХ – початку ХХ ст., відзначеного «пасіонарним вибухом українства у сфері духовності» [8, с. 6]. Його риси наявні в діяльності українських художників перших десятиріч ХХ ст., що зверталися до модерної «українізованої візантики» [7, с. 67] (М. Бойчук, М. Сосенко, Ю. Буцманюк, І. Їжакевич, О. Мурашко, П. Холодний, О. Новаківський та інші) та неорелігійних шукань, що проявилися в «розмаїтті художніх засобів при втіленні провідних транскультурних образів-міфологем (М. Вороний, М. Семенко)» [11, с. 11], а також архетипових настанов власне української культури та її славетних репрезентантів.

Серед останніх суттєве місце посідає Т. Шевченко, фігура якого в духовно-мистецькому житті України була значущою — не тільки як класика національної літератури та поезії, але і як пророка, якому вдалося узагальнити в художньо-поетичній формі практично всі сторони духовного буття свого народу. Абрам Терц свого часу присвятив великому Кобзареві такі слова: «Я не знаю іншого поета, кому б так поклонялися — у масі, немов святому, обливаючись сльозами як у церкві, зашкарублі мужики, перед іконою-портретом, у рушниках, на потайному ювілеї, у каптьорці, хором, як Отче наш: — Батьку! Тарасе! <...>» [цит. за: 14, с. 250].

Таке практично культове шанування особистості та творчого спадку Т. Шевченка є показовим і на початку ХХ ст., про що, наприклад, свідчить діяльність К. Малицької, чий вірш став текстовою основою кантати К. Стеценка «Шевченкові». Слідом за І. Франком ця поетеса, педагог та видатний громадський діяч усіляко сприяла поширенню в різних регіонах України (і не тільки) культу Кобзаря [див. про це докладніше: 4], прищеплюючи інтерес до його спадщини ще у школярів молодшого віку. Сказане зумовлює специфіку поетичної мови К. Малицької, що відрізняється граничною простотою та ясністю, оскільки здебільшого орієнтована на дитяче сприйняття.

Позначені якості показові й для віршованого тексту кантати К. Стеценка «Шевченкові», що виявляє ознаки славільного жанру. Відсутність сюжетного оповідання тут компенсується констатуванням високої ролі та значущості для України творчості великого Кобзаря:

«Сонцем нам твоя пісня палала, серце живила, душу зміцняла,

Й досі сонце променем сяє, народ твій голос любить і знає.

Бо ти, Кобзарю, вірний народу, ти провіщав нам щастя й свободу,

Завжди братів ти кликав до бою, завжди боровся з кривою злою <...>».

Значна частина тексту — повторення славослів'я «Честь тобі, слава, батьку Кобзарю!», які в кінцевому підсумку, подібно до завершень відомих українських дум («славнів»), вінчають весь твір. Показово, що за всієї простоти викладення поетичної думки автор апелює до архетипових міфопоетичних образів-настанов українського світовідчуття, акцентує увагу

на багатоаспектній символіці «сонця», що єднає язичницький та християнський світи; «серця», у якому зосереджено кордоцентризм українського духовного світосприйняття; «кривди», що в усіх фольклорно-міфологічних та історичних оповіданнях стає зосередженням світового зла, з яким треба боротися. Характерною є також родинно-християнська лексика поетеси, у межах якої народ мислиться як спільнота «братів», тоді як сам Кобзар із його духовним досвідом, що «душу зміцняє», є Батьком. Нарешті, показовим у межах українського «образу світу» є сприйняття поезії Т. Шевченка на рівні «пісні» як утілення сакральної сутності українства.

Кантата К. Стеценка «Шевченкові» являє собою одночастинну хорову композицію поемного типу, у якій виділено два підрозділи. Перший із них орієнтований на домінування тональної сфери *e-moll*, тоді як другий (*Andante moderato*) представлений як фугато, демонструє послідовний рух до ствердження *G-dur*, у якому остаточно головує образ хвали-славослів'я великому Кобзарю. Початкова тема першого розділу кантати (*Andante sostenuto*) побудована на тризвуківому мелодійному русі, що є показовим елементом багатьох жанрів української фольклорної традиції. Її інтонаційна мова також має перетин з епіко-гімнічним зачином відомої пісні «Рече та стогне Дніпр широкий», виявляє тим самим національні семантичні аспекти «палаючої пісні» Кобзаря. Показовим також є її фактурне викладення, що тяжіє до монодії.

Цей музичний матеріал першого розділу доповнюється іншим тематизмом кантати (*Allegro maestoso*), що експонує її славословну складову частину (середній розділ), орієнтовану на семантику *G-dur*. Урочистий хорально-акордовий тип фактури хорової партії доповнений в оркестровій партії юбіляційними фігурами кола-оспівування, типовими для глоріозної поезики та її музично-риторичного відтворення. Окрім цього, композитор у даному розділі апелює до виразних терцієвих дублювань мелодичного матеріалу. Кульмінаційні зони («Честь тобі, слава, батько Кобзарю») підкреслені акордовими скандуваннями в хоровій партії, яскравою динамікою, характерними тембровими чергуваннями жіночих та чоловічих голосів, показовими для кола виразних музичних засобів зазначеної вище «алілуйної парадигматики». Скорочена реприза (*Andante sostenuto*) стає своєрідним підсумком позначених образно-виразних інтонаційних сфер першого

розділу кантати, підкреслених також контрастним зіставленням баса, що солює, та потужного хорového tutti, що виявляють барокову природу цього прийому.

Другий розділ кантати (*Andante moderato*) апелює до фугато, що демонструє поліфонічну майстерність музичного стилю К. Стеценка. Співучий характер теми (*e-moll*) у поєднанні з імітаційними формами викладення в поступовому русі від басів до сопрано виявляє оригінальність єднання у творі слов'янської пісенності із західноєвропейським музично-теоретичним надбанням.

Цікавим видається також апелювання композитора в заключній частині свого твору до поліфонічних форм, що становить також одну з показових ознак буття розділу *Gloria* в духовних музичних композиціях авторів Нового часу аж до ХХ ст. На думку А. Татарнікової, такий інтерес до поліфонії зумовлений «не тільки структурно-композиційними і фактурними особливостями фуґи, але й її концептуально-семантичними аспектами, що представляють даний жанр як «як певний спосіб художнього моделювання світу», а також як утілення «ідеї єдності і гармонії світобудови як концептуальної домінанти» [18, с. 167]. Відзначимо, що звернення К. Стеценка до цього прийому виявляє, з одного боку, його причетність до жанрово-інтонаційного виразного ареалу європейської музичної культури та її творчого надбання. З іншого боку, його репрезентація в аналізованій кантаті виявляє національний авторський підхід композитора, оскільки, як вказувалося раніше, текстово-семантичне навантаження фінальної частини твору, що акцентує образи «пам'яті», «слави», «честі», співвідносних з ім'ям Кобзаря, має очевидні аналогії зі «слав'янами» українських дум та їхньою інтонаційною специфікою.

Висновки. Отже, хорова кантата є одним із показових жанрів української музично-історичної традиції протягом декількох останніх століть. Поетика цього жанру виступає своєрідною єднальною ланкою між літурґічною та паралітурґічною сферами творчості. Особливе акцентування славослівної складової частини в кантаті зумовлене етимологією її кореневої основи («*cano*» – «співати», «оспівувати», «прославляти»), ґрунтується на давніх традиціях української та загалом слов'янської культури. Хорова кантата являє собою один із показових жанрових зразків утілення «алілуйної парадигматики європейської культури та музики» (А. Татарнікова), що

тяжіє до уславлення значних постатей українського духовно-історичного буття, які єднають спільноту та репрезентують її національну ідею. Одне із провідних місць у цьому переліку належить Тарасу Шевченко, чий поетичний спадок узагальнює найбільш показові якості українського духовного світовідчуття, що набували особливої актуальності в період національного відродження межі XIX–XX ст. Поетика хорової кантати К. Стеценка «Шевченкові» (на тексти К. Малицької) апелює, з одного боку, до типологічних ознак славослівної кантати та її музично-риторичної символіки (юбіляції, барокові протиставлення *solo* та *tutti*, звертання до поліфонічних форм викладення у фінальній частині твору як ознаки глоріозного жанру). З іншого боку, епіко-славільний тонус твору К. Стеценка, особливо його заключного розділу, виявляє співвіднесеність із композиційними настановами українських дум, зокрема з їхніми фінальними «славнями».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агапкина Т. Слава в восточнославянском фольклоре. *Категория оценки и система ценностей в языке и культуре* / отв. ред. С. Толстая. Москва : Индрик, 2015. С. 109–166.
2. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры : Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX в. Москва : ОГИ, 2000. 344 с.
3. Гайдучик Д. Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка. *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 164–193.
4. Гірняк С. Образ Тараса Шевченка в житті та творчості Костантини Малицької. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* / гол. ред. М. Федурко. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 2019. С. 110–121.
5. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 718 с.
6. Історія українського мистецтва: у 5-ти т. / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. 1088 с.
7. Історія українського мистецтва : у 5-ти т. / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX ст. 1048 с.
8. Історія української музики : у 6-ти т. / редкол. : Г. Скрипник (гол.) та ін. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Т. 2 : XIX ст. 800 с.
9. Исупов К. Павел Флоренский: наследие и наследники. *П.А. Флоренский: pro et contra*. Санкт-Петербург : РХГИ, 1996. С. 7–9.

10. Cano. URL: https://ru.wiktionary.org/wiki/cano_Латинский (дата звернення: 12.06.2020).
11. Каранда М. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX–XX ст. : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2006. 18 с.
12. Кирило Стеценко : Спогади. Листи. Матеріали / упор. і вст. стаття Є. Федотова. Київ : Музична Україна, 1981. 410 с.
13. Кононенко В. Концепти українського дискурсу : монографія. Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.
14. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
15. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Мистецтво, 1963. 232 с.
16. Плотникова А. Слава. *Этнолингвистический словарь славянских древностей. Проект словника. Предварительные материалы*. Москва : Институт славяноведения и балканистики, 1984. С. 161–170.
17. Синкевич Н. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 13. С. 16–23.
18. Татарнікова А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності) : монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 344 с.
19. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.
20. Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській монодії ранньомодерного часу : монографічне дослідження. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.

REFERENCES

1. Agapkina, T. (2015). Glory in East Slavic folklore. *Kategoriya otsenki i sistema tsennostey v yazyke i kul'ture*. Moscow: Indrik, pp. 109–166 [in Russian].
2. Asoyan, Yu., Malafeyev, A. (2000). Discovery of the Idea of Culture: The Experience of Russian Cultural Studies of the Mid 19th – Early 20th Centuries. Moscow: OGI [in Russian].
3. Hayduchik, D. (2013). Synthesis of folk-verse and church-monodic origins in the spiritual cycles of Cyril Stetsenko. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*, 39, pp. 164–193 [in Ukrainian].
4. Hirnyak, S. (2019). The image of Taras Shevchenko in the life and work of Konstantina Malytka. *Ridne slovo v etnokul'turnomu vymiri*. Drohobych: Drohobychs'kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet im. I. Franka, pp. 110–121 [in Ukrainian].
5. Dzyuba, I. (2008). Taras Shevchenko. Life and work. Kiev: Vydavnychyy dim “Kyuevo-Mohylyans'ka akademiya” [in Ukrainian].

6. History of Ukrainian art: in 5 vols (2011). Kiev: NAN Ukrayiny, IMFE im. M.T. Ryl's'koho. Vol. 3 [in Ukrainian].
7. History of Ukrainian art: in 5 vols (2007). Kiev: NAN Ukrayiny, IMFE im. M.T. Ryl's'koho. Vol. 5 [in Ukrainian].
8. History of Ukrainian music: in 6 volumes (2009). Kiev : NAN Ukrayiny, IMFE im. M.T. Ryl's'koho. Vol. 2 [in Ukrainian].
9. Isupov, K. G. (1996). Pavel Florensky: heritage and heirs. *P.A. Florenskiy: pro et contra*. St. Petersburg: RHGI [in Russian].
10. Cano (2020). Retrieved from https://ru.wiktionary.org/wiki/cano_.
11. Karanda, M.V. (2006). Neo-religious motives in the aesthetics and art of the turn of the XIX–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: Kyyivs'kyi natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
12. Kyrylo Stetsenko (1981). *Memoirs. Letters. Materials*. Kiev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
13. Kononenko, V. (2004). *Concepts of Ukrainian discourse: Monograph*. Kyiv – Ivano-Frankivsk: Play [in Ukrainian].
14. Muravs'ka, O.V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
15. Parkhomenko, L. (1963). Kirilo Stetsenko. Kiev: Mystetstvo [in Ukrainian].
16. Plotnikova, A. (1984). *Glory. Etnolingvisticheskiy slovar' slavyanskikh drevnostey. Proyekt slovnika. Predvaritel'nyye materialy*. Moscow: Institut slavyanovedeniya i balkanistiki, pp. 161–170 [in Russian].
17. Sinkevich, N. (2013). The sacred component of the archetype of Ukrainian choral art. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 13, pp. 16–23 [in Ukrainian].
18. Tatarnikova A.A. (2020). *Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic to the present): monograph*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
19. Tereshchenko, A.K. (1975). *Ukrainian Soviet cantata and oratorio (1945–1974)*. Kiev: Naukova dumka [in Ukrainian].
20. Yasynovs'kyi, Yu. (2011). *Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian monody of early modern times: A monographic study*. Lviv: Instytut ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

УДК 78.03+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-11>**Ван На**

ORCID: 0000-0001-6014-1604

здобувачка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
WangnaOd19@gmail.com

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ «ЗАПИСОК БОЖЕВІЛЬНОГО» М. ГОГОЛЯ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ГО ВЕНЬЦІНА: ВІД ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ДО ОПЕРНОГО ТВОРУ

Мета статті. Стаття присвячена розгляду принципів реінтерпретації «Записок божевільного» М.В. Гоголя й зіставлення кола образів і художніх рішень із «Щоденниками божевільного» Лу Сіня, який став основою для оперного твору Го Венцзіна. Досліджуються різні аспекти, пов'язані зі створенням образу головного героя, й особливості його втілення у творах М.В. Гоголя, Лу Сіня та Го Венцзіна. **Методологія роботи** визначається літературознавчим, текстологічним, музикознавчим аналітичним і компаративним підходами, що забезпечують детальний і всебічний аналіз творів М.В. Гоголя, Лу Сіня і Го Венцзіна як проблеми першоджерела і його реінтерпретації, що сприяє визначенню художньої та культурно-історичної своєрідності образу головного героя. **Наукова новизна** полягає у приверненні уваги до оперної творчості видатного китайського композитора Го Венцзіна і його внеску в розвиток сучасної музичної гоголіани. **Висновки.** Виявлення параметрів реінтерпретації окремого літературного твору відкриває широкі можливості для створення нових художніх обставин існування його у інших культурних контекстах. Драма душі героя «Щоденника божевільного» Лу Сіня, еволюція його психологічного стану проходять довгий шлях від кошмарних видінь до трагічного сплеску, що вказує на спадкоємність художніх принципів М.В. Гоголя, який завжди приділяв особливу увагу психологічним станам і рухам душі героя.

Водночас застосування цього методу Лу Сінем має безпосередній зв'язок із національно-культурними традиціями композитора, прикладом чого може слугувати зображення ліричних почуттів героя, які втілюються за допомогою художньо-асоціативних паралелей із місячним світлом. Це є характерною особливістю китайської культурної традиції, в якій природа завжди пов'язана з душою: світло місяця, джорчання річки, гілки очерету – все це символи станів душі людини. У творі Лу Сіня, а потім і в опері Го Венцзіна створюється можливість реін-

терпретації та трансляції сюжету і змісту первинного літературного джерела в інонаціональний культурний контекст.

Ключові слова: реінтерпретація літературного періоджерела, музична гоголіана, сюжет, оперна драматургія, «Записки божевільного» М. Гоголя, Го Веньцін, «Wolf Cub Village».

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

Reinterpretation of Gogol's "Diary of a madman" in the Guo Wenjing's opera work: from the literary source to the opera

The aim of the article. The article is devoted to the consideration of the principles of reinterpretation of "Diary of a Madman" by N.V. Gogol and the comparison of the range of images and artistic solutions with the "Diary of a Madman" by Lu Xin, which became the basis for Guo Wenjing's opera. Various aspects related to the creation of the image of the protagonist and the peculiarities of its embodiment in the works of N.V. Gogol, Lu Xin and Guo Wenjing are researched. **The methodology of the work** is determined by literary, textological, musicological analytical and comparative approaches that provide a detailed and comprehensive analysis of the works of N.V. Gogol, Lu Xin and Guo Wenjing as problems of the original source and its reinterpretation, which helps to determine the artistic and cultural-historical originality of the image of the protagonist. **The scientific novelty** is to draw attention to the opera of the famous Chinese composer Guo Wenjing and his contribution into the development of modern musical Gogoliana. **Conclusions.** Identifying the parameters of reinterpretation of a particular literary work opens wide opportunities for creating new artistic circumstances of its existence in other cultural contexts. The drama of the hero's soul of "Diary of a Madman" by Lu Xin, the evolution of his psychological state go a long way from nightmares to a tragic surge, which indicates the continuity of artistic principles of N.V. Gogol, who always paid special attention to the psychological state and the movements of the hero's soul.

However, the use of this method by Lu Xin has a direct connection with the national and cultural traditions of the composer, as exemplified by the depiction of the lyrical feelings of the hero, which are embodied through artistic and associative parallels with the moonlight. This is a characteristic feature of the Chinese cultural tradition, in which nature is always associated with the soul: the light of the moon, the murmur of the river, the branches of reeds – all these are symbols of the states of the human soul. In Lu Xin's work, and later in Guo Wenjing's opera, it is possible to reinterpret and translate the plot and content of the primary literary source into a non-national cultural context.

Key words: reinterpretation of the literary source, musical Gogoliana, plot, opera drama, "Diary of a Madman" by N. Gogol, Guo Wenjing, "Wolf Cub Village".

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

Реінтерпретація «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя в оперному творчестві Го Вэньцина: від літературного перводжерела до оперного вироблення

Ціль статті. Стаття присвячена розгляду принципів реінтерпретації «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя і сопоставленню кола образів і художественних рішень з «Дневником сумасшедшего» Лу Синя, ставшого основою для оперного вироблення Го Венцина. Вивчаються різні аспекти, пов'язані з створенням образу головного героя, і особливості його втілення в творах Н.В. Гоголя, Лу Синя і Го Венцина. **Методологія роботи** визначається літературознавчим, текстологічним, музикознавчим аналітичним і компаративним підходами, забезпечуваними докладним і всебічним аналізом творів Н.В. Гоголя, Лу Синя і Го Венцина як проблем перводжерела і його реінтерпретації, що сприяє визначенню художественного і культурно-історичного особливостей образу головного героя. **Наукова новизна** полягає в привертанні уваги до оперного творчестві видатного китайського композитора Го Венцина і його внеску в розвиток сучасної музичної гоголіани. **Висновки.** Виявлення параметрів реінтерпретації окремих літературних творів відкриває широкі можливості для створення нових художественних умов існування його в інших культурних контекстах. Драма душі героя «Дневника сумасшедшего» Лу Синя, еволюція його психологічного стану проходять довгий шлях від кошмарних бачень до трагічного вибуху, що вказує на преемність художественних принципів Н.В. Гоголя, який завжди надавав особливу увагу психологічним станам і рухам душі героя. Разом з тим застосування даного методу Лу Синем має і безпосередню зв'язь з національно-культурними традиціями композитора, прикладом чого може бути зображення ліричних почуттів героя, які втілюються за допомогою художественно-асоціативних паралелів з лунним світлом. Це є характерною рисою китайської культурної традиції, в якій природа завжди пов'язана з душою: світ луни, журчання ріки, гілки тростини — все це символи станів душі людини. В творі Лу Синя, а потім і в опері Го Вэньцина створюється можливість реінтерпретації і трансляції сюжету і змісту первинного літературного джерела в інонаціональний культурний контекст.

Ключові слова: реінтерпретація літературного перводжерела, музична гоголіана, сюжет, оперна драматургія, «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, Го Вэньцин, «Wolf Cub Village».

Актуальність теми дослідження. У композиторській творчості другої половини ХХ ст. можна спостерігати постійне зростання уваги до літературної спадщини М.В. Гоголя, у т. ч. у музично-театральній сфері, що дозволяє говорити

про важливу роль музичної «гоголіани» у сучасній світовій музичній культурі. Прикладами звернення до гоголівських сюжетів стають багаточисленні вірці музично-театральних жанрів, серед яких опери Р. Щедрина, Ю. Буцко, А. Холмінова, Г. Баншікова та ін. Літературна спадщина М.В. Гоголя надихала багатьох композиторів, театральних діячів, режисерів яскравістю та поетичністю художніх образів, рельєфністю та точністю представлених у творах персонажів. Панорама створених автором образів сягає від гостро сатиричних до психологічно занурених, тому не випадково у багатьох літературознавчих роботах письменника називали засновником сатиричного реалізму та критичного напрямку у російській літературі. Із самого входження у світову літературу першої половини XIX ст. й до сьогодні твори письменника привертають до себе увагу митців різних творчих спрямувань, які знаходять серед обширної творчої спадщини М. Гоголя важливі та знакові для свого культурно-історичного осередку тексти. У другій половині XIX ст. найбільш значущим досягненням письменника вважалися твори реалістичного спрямування; на початку XX ст. затребуваними були містичні й символічні мотиви гоголівської творчості; у «радянську добу» представники різних мистецьких напрямів надихалися майстерністю сатиричного пера письменника; а у другій половині XX – початку XXI ст. композитори, літератори, театральні діячі надихалися й надихаються творами з поглибленим розглядом внутрішнього світу людини, її таємних думок і психологічних станів.

Мета статті. Стаття присвячена розгляду принципів реінтерпретації «Записок божевільного» М.В. Гоголя та зіставленню кола образів і художніх рішень із «Щоденниками божевільного» Лу Сіня, який став основою для оперного твору Го Венцзіна. Досліджуються різні аспекти, пов'язані зі створенням образу головного героя, й особливості його втілення у творах М.В. Гоголя, Лу Сіня та Го Венцзіна. **Методологія роботи** визначається літературознавчим, текстологічним, музикознавчим аналітичним і компаративним підходами, що забезпечують детальний і всебічний аналіз творів М.В. Гоголя, Лу Сіня і Го Венцзіна як проблеми першоджерела і його реінтерпретації, що сприяє визначенню художньої та культурно-історичної своєрідності образу головного героя. **Наукова новизна** полягає у приверненні уваги до оперної твор-

чості видатного китайського композитора Го Венцзіна і його внеску в розвиток сучасної музичної гоголіани.

Викладення основного матеріалу. У другій половині ХХ ст. значна кількість сучасних композиторів звертається до повісті «Записки божевільного» М. Гоголя, обираючи її як літературне першоджерело свого твору. Як відомо, гоголівський текст побудований у вигляді щоденникових записів титулярного радника Поприщина. Спочатку у висловлюваннях Поприщина не спостерігається нестандартних оціночних суджень, але поступово проявляються ознаки марення й нарешті – повного божевілля, що супроводжується проявом манії величчя. «Записки божевільного» стали сюжетною основою низки оперних творів, серед яких моноопери «Записки божевільного» Ю. Буцко, В. Кузнецова, опера А. Кротова («Дня не було, числа теж»), сербського композитора Р. Станойло «Дневник једног лудака» («Записки божевільного»), «Щоденник божевільного» В.А. Кобекіна та камерна опера Го Венцзіна «Wolf Cub Village» (буквальний переклад – «Село Вовче», але цей твір іноді фігурує під назвою «Записки божевільного»).

Треба зазначити, що дві серед перелічених опер («Щоденник божевільного» В.А. Кобекіна та камерна опера Го Венцзіна «Wolf Cub Village») спираються не на текст М.В. Гоголя, а на реінтерпретацію гоголівського твору відомим китайським письменником Лу Сіня, який написав свій «Щоденник божевільного» у 1918 р. під надзвичайним враженням від повісті М.В. Гоголя «Записки божевільного». Лу Сінь є творчим псевдонімом видатного китайського письменника ХХ ст. Чжоу Шуженя, котрого вважають засновником сучасної китайської літератури [7]. «Щоденник божевільного» (『狂人日記』) Лу Сіня став першим оригінальним твором письменника, надрукованим у пекінському передовому суспільно-політичному та літературному журналі «Синь ціннянь» («Нова молодь»). Цей журнал був місцем, де тогочасні прогресивні автори висловлювали протест проти обмежень із боку феодальної культури та мертвої книжної мови веньянь, а сам твір Лу Сіня став першим прикладом використання байхуа («повсякденної мови») у китайській літературі.

Як стає відомим із багатьох історичних і літературознавчих джерел, у Китаї до 1911 р. було розповсюджене явище двомовності – паралельне існування розмовної мови байхуа

та письмової літературної мови веньянь. Внаслідок цього всі друковані джерела – книги, газети, журнали – були доступними тільки для високоосвічених і заможних верств населення, які здобули освіту у приватних навчальних закладах. Саме цю соціально-історичну й культурну нерівність прагнув подолати Лу Сінь, коли почав писати літературні твори всім зрозумілою мовою байхуа, що робить його постать надзвичайно важливою для подальшого розвитку китайської літератури [9].

Творчі погляди Лу Сіня формувалися, з одного боку, на міцному ґрунті китайської літературної традиції, адже автор отримав гарну освіту та був обізнаним у сфері класичної китайської літератури; з іншого – під міцним впливом європейської літературної традиції, якою Лу Сінь захоплювався та прагнув створювати власні переклади творів багатьох європейських письменників, у т. ч. М.В. Гоголя та Л.М. Толстого. Ці два виражені напрями естетичних уподобань китайського письменника зумовили стрічний рух між китайськими та європейськими традиційними культурними та світоглядними настановами, які наприкінці ХХ ст. стали джерелом натхнення для композиторів.

Повість Лу Сіня «Щоденник божевільного» є взірцем нового для тогочасної китайської літератури жанру, який, безсумнівно, має європейське коріння. Твір китайського письменника починається з передмови з обговоренням історії жанру щоденника (записок) у класичній літературі книжною мовою веньянь, а в основній частині твору він пропонує тринадцять щоденникових записів божевільного мовою байхуа [6].

У «Записках божевільного» М.В. Гоголя та «Щоденнику божевільного» Лу Сіня вся увага письменників сконцентрована навколо образу «маленької людини», котра має ознаки божевільного. Людина ця є «маленькою» за соціальними ознаками, оскільки займає одну з найнижчих сходинок в ієрархічній структурі суспільства та часто перебуває у вузькому й замкнутому колі своїх життєвих інтересів. Саме з темою «маленької людини» пов'язані найкращі гуманістичні традиції в літературі, адже письменники, які звертаються до цієї проблематики, пропонують задуматися про те, що кожна людина має право на щастя, на власний погляд на життя.

У розумінні Лу Сіня головне завдання його героя, його місія полягає у боротьбі з феодальним устроєм китайського суспільства, а своє завдання як письменника він вбачав у «викритті патріархального укладу та зла конфуціанського вчення про поведінку людини в суспільстві» [4, с. 226]. Ще більш рельєфно письменник висловлює свою думку стосовно підстав створення твору у листі до свого друга Сюй Шоушаня, датованому 20 серпня 1918 р.: «Колись говорили, що Китай усім своїм корінням пов'язаний із вченням про мораль і чесноти. Останнім часом подібні погляди були широко розповсюджені. Якщо виходити з цього, то читання історії дає можливість легко вирішувати багато проблем. Потім я якось випадково переглядав «Загальне свічадо» (《資治通鑒》) і зрозумів, що китайці все ще залишаються нацією людоджерів. Ось тоді я написав це оповідання» [8, с. 10].

«Записки божевільного» М.В. Гоголя мали надзвичайний вплив на творчі пошуки Лу Сіня, але цей процес виражається не тільки у спільній назві та відтворенні концепції «маленької людини», а ще й у конкретних структурно-композиційних рішеннях – у формі викладення матеріалу й характерологічних параметрах образу головного героя. Водночас, незважаючи на очевидну близькість концепцій підходів М.В. Гоголя та Лу Сіня, є й ряд унікальних рис «Записок божевільного» в авторських версіях кожного, що є результатом опори письменників на своє національне культурно-історичне підґрунтя та загальні соціальні умови існування суспільства.

Загальним для обох творів є зображення звичайних людей, через яких створюється образ «маленької людини», образ «божевільного», що повинен підкорятися суспільству та його правилам, але поруч із загальними рисами є й певні відмінності, серед яких однією з найбільш вагомих є причини божевілля головних героїв творів М.В. Гоголя та Лу Сіня. Як вказує Кун Лінжу, порівнюючи причини божевілля героїв, Поприщин у М.В. Гоголя впадає у депресивний стан і божеволіє, тому що не знаходить у собі сил більше терпіти російську бюрократію та ієрархію [2, с. 210]. «У божевільного Лу Сіня так багато ненависті до феодалізму та традиційних моральних засад», що він головним своїм ворогом бачить ті глибоко вкорінені в думках людей «традиційні феодальні ідеї, які існують понад чотири тисячі років» [2, с. 210]. Тому хоробра людина, котра висловлювала антифеодальні думки та прагнула дове-

сти їх якомога до більшої кількості сучасників, опинялася за межами суспільства, що не приймало думки про можливу перебудову феодального ладу та визнавало людину, котра проголошує їх, божевільною.

Герой Лу Сіня тлумачить лицемірство феодальної моральної концепції як «людоїдство», тому останній вигук божевільного в його оповіданні – «Врятуйте дітей, що не їли людей!» [4]. Тобто герой прагне захистити дітей, які ще не були забруднені феодальною етикою, та сподівається, що саме вони будуть здатними протистояти законам феодального суспільства. Саме цей сюжет був покладений в основу опери китайського композитора Го Веньцзінь «Wolf Cub Village» («Село Вовче»), що широко визнана у світі. Цей твір продовжує тенденцію інтерпретації-реінтерпретації ідеї М.В. Гоголя в національному ключі, спираючись на культурно-історичні та соціально-психологічні настанови китайського народу.

Проблема реінтерпретації як уточнення, а іноді й зміна смислу первісно інтерпретованої інформації неодноразово ставала предметом наукового осмислення дослідників різних гуманітарних спрямувань. Як вказує М. Максимова: «Якщо спробувати реконструювати процес впливу вже існуючих текстів культури на творчість сучасного автора або на нове художнє ціле, то за всієї різноманітності прийомів одним із провідних методів, поряд із методом інтерпретації, буде метод реінтерпретації» [5, с. 66]. Процес реінтерпретації відбувається через досить вільне тлумачення первісної інформації, що сприяє створенню нового художнього цілого, яке часто має зв'язок із базовим текстом як із одним з елементів нової системи. Прикладом такого зв'язку може слугувати назва тексту-першоджерела та головні драматургічні лінії, як це відбувається між текстами М.В. Гоголя та Лу Сіня.

Це стає основою низки заключень у роботах М. Максимової [5] та П. Волкової [1], котрі вважають, що реінтерпретація є наступною фазою в розумінні вихідної структури щодо інтерпретації та пов'язана із глибоким переосмисленням первісного художнього тексту. Таке нове розуміння нерідко пояснюється хронотопічною віддаленістю вихідного тексту та його реінтерпретації, оскільки базовий текст і його реінтерпретацію можуть розділяти багато років, і вони можуть належати різним культурам. Тож явище реінтерпретації стає актуальним на перетині культурно-історичних і суспільно-психологічних

процесів і може тлумачитися як соціокультурний феномен. Окрема людина швидше розглядається як окремих суб'єкт, здатний здійснювати адаптацію соціальної реальності до своїх потреб, а не як належність окремої особистості до більшості. Ця думка підтверджується у працях Ю. Лотмана, який вказує, що залежність від середовища є лише однією зі сторін буття та є виразником обов'язкового нижчого рівня, а доля надзвичайної особистості полягає у протистоянні середовищу та відстоюванні духовної свободи [3, с. 23–24].

Продовжуючи думки Ю. Лотмана, П. Волкова зазначає, що явище реінтерпретації спершу передбачає необхідність активного співробітництва з боку суб'єкта сприйняття, який зі стороннього спостерігача перетворюється на одного з учасників діалогу. Тому реінтерпретація є безперервним процесом переосмислення традиції через її одночасне відновлення й руйнування, відродження й заперечення, що прямо відповідає завданню актуалізації суб'єктивності [1, с. 93].

Дослідниця підкреслює, що інтерпретаційний вид трансформації співзвучний методу реінтерпретації, у фокусі якого опиняється концептуально-змістовна, а не зовнішньо-формальна сторона первинного художнього зразка. П. Волкова вказує, що реінтерпретація є актом, що заново виробляє поняття істини, досвід реінтерпретації набуває статусу первинної художньої діяльності. Художній прототип, що послужив точкою відліку в роботі суб'єкта реінтерпретації, стає інтерпретуючою системою щодо оригінального цілого [1, с. 112]. Здійснюючи вторгнення у змістовно-смісловий пласт оригіналу, реінтерпретація завжди здійснюється під знаком ідеології, що дозволяє говорити про метод реінтерпретації як про соціокультурний феномен [1, с. 98].

Висновки. Отже, виявлення параметрів реінтерпретації окремого літературного твору відкриває широкі можливості для створення нових художніх обставин існування його в інших культурних контекстах. Драма душі героя «Щоденника божевільного» Лу Сіня, еволюція його психологічного стану проходять довгий шлях від кошмарних видінь до трагічного сплеску, що вказує на спадкоємність художніх принципів М.В. Гоголя, котрий завжди приділяв особливу увагу психологічним станам і рухам душі героя.

Водночас застосування цього методу Лу Сінем має й безпосередній зв'язок із національно-культурними традиціями ком-

позитора, прикладом чого може слугувати зображення ліричних почуттів героя, які втілюються за допомогою художньо-асоціативних паралелей із місячним світлом. Це є характерною особливістю китайської культурної традиції, в якій природа завжди пов'язана з душею: світло місяця, дзюрчання річки, гілки очерету – все це символи станів душі людини. У творі Лу Сіня, а потім і в опері Го Веньцзіна створюється можливість реінтерпретації та трансляції сюжету і змісту первинного літературного джерела в інонаціональний культурний контекст. Найбільш яскраво це виражено в інтерпретації образів природи, у т. ч. у різних образах природи та місячного сяйва.

Літературне першоджерело «Записки божевільного» М.В. Гоголя, «Щоденник божевільного» Лу Сіня й опера «Щоденник божевільного» («Село вовча») Го Веньцзіна підтверджують, що композитор як автор нового художнього тексту завдяки феномену реінтерпретації відтворює головні художні параметри й ключові драматургічні рішення твору-першоджерела, навіть коли знайомство з ним відбувається крізь призму нових прочитань і пізніших інтерпретацій.

Гоголівський текст «Записок божевільного» у другій половині ХХ ст. привертає до себе увагу багатьох митців різних національних шкіл і художніх напрямів. У музичному мистецтві ХХ ст. це пояснюється, з одного боку, інтересом до теми божевілля, з іншого – увагою до творчості Лу Сіня загалом та оригінального тлумачення китайським письменником твору М.В. Гоголя зокрема. Саме унікальне відтворення у новій художній формі кола художніх образів і глобальних соціокультурних проблем у творі Лу Сіня надихнули В. Кобекіна та Го Веньцзіна на створення оперних творів на сюжет китайського письменника. Поруч із проблемою божевілля актуальною стає і тема «маленької людини», котра у гоголівському першоджерелі трактується крізь призму сатири та гротеску, тоді як у творі Лу Сіня головне місце займає трагедійна семантика. У творі Лу Сіня, а потім і в опері Го Веньцзіна яскраво виражена можливість трансляції сюжету і змісту літературного джерела в інонаціональних музичних культурах. Через повість «Щоденник божевільного» Лу Сіня опера «Wolf Cub Village» («Село Вовче») Го Веньцзіна є гідним продовженням сучасної музичної гоголіани, в якому поєднуються генералізовані інтонації та концепційні рішення твору М.В. Гоголя з новими національно-культурними умовами й вимогами сьогодення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.09. Краснодар, 2009. 347 с.
2. Кун Линжу. Сопоставление образа «маленького человека» в русской и китайской литературе (по материалам повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и рассказа Лу Синя «Записки сумасшедшего»). *Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения*. 2020. С. 210–211
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Москва : Просвещение, 1988. 352 с.
4. Лу Синь. Собрание сочинений. Москва : Госполитиздат, 1955. 424 с.
5. Максимова М. Реинтерпретация художественного текста. *Культура. Духовность. Общество*. 2013. № 7. С. 66–70.
6. 王明睿: 《狂人日记》的语言及其颠倒空间》, 鲁迅研究月刊, 2018年第11期, 第 87–92页. Ван Мінчжуй. Мова «Щоденника божевільного» та його перевернутий простір. *Lu Xun Research Monthly*. Вип. 11. 2018. С. 87–92.
7. 顾国柱: 《“拿来主义”的光辉范例--鲁迅与果戈里同名小说《狂人日记》之比较》. 南都学 坛(社会科学版). 1990年第 10卷第2期, 第40–43页 古 Гуочжу. Славний приклад використання принципу культурного переносу —порівняння творів Лу Сюня та повісті Гоголя «Щоденник божевільного». *Видання з соціальних наук. Академія Нанду*. 1990. Т. 10. № 2. С. 40–43.
8. 鲁迅: 《摩罗诗力说》, 《鲁迅全集》, 20卷, 卷 1,北京: 人民出版社, 2016年. Лу Синь. Про силу сатанинської поезії. *Лу Синь. Повне зібрання творів* : у 20 т. Т. 1. Пекін : Літературне видавництво народу, 2016.
9. 黄玉杰: 《《狂人日记》的成因述评》, 咸阳师范学院学报, 2003年第5期, 第68–70 页. Хуан Юцзе: Коментар до генезису «Щоденника божевільного». *Вісник Сяньянського педагогічного інституту*. 2003. № 5. С. 68–70.

REFERENCES

1. Volkova, P. (2009) Reinterpretation of a literary text (based on the material of 20th century art): dissertation ... Doctor of Art History: 17.00.09. Krasnodar. [in Russian].
2. Kong, Lingzhu. (2020) Comparison of the image of a “little man” in Russian and Chinese literature (based on the story of NV Gogol “Notes of a Madman” and the story of Lu Xin “Notes of a Madman”). Actual problems of linguistics and literary criticism. Tomsk. [in Russian].
3. Lotman, Yu. (1988) At the school of the poetic word. Pushkin, Lermontov, Gogol. Moscow: Education. [in Russian].
4. Lu, Xin. (1955) Collected Works. Moscow: Gospolitizdat. [in Russian].

5. Maksimova, M. (2013) Reinterpretation of a literary text. *Culture. Spirituality. Society*. 2013. № 7. P. 66–70. [in Russian].

6. 王明睿：《狂人日记》的语言及其颠倒空间》，鲁迅研究月刊，2018年第11期，第87–92页。[in Chinese] Van, Mingzhui. (2018) The language of the “*Diary of a Madman*” and its inverted space. *Lu Xun Research Monthly*. Vol. 11. [in Chinese]

7. 顾国柱：《“拿来主义”的光辉范例--鲁迅与果戈里同名小说《狂人日记》之比较》。南都学坛(社会科学版)，1990年第10卷第2期，第40–43页。[in Chinese] Gu, Guozhou. (1990) A glorious example of the use of the principle of cultural transference is the comparison of Lu Xun's works and Gogol's novel The “*Diary of a Madman*”. *Publications in social sciences. Nandu Academy*, 1990. Vol. 10. № 2. [in Chinese].

8. 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》，20卷，卷1，北京：人民出版社，2016年。[in Chinese] Lu, Xin. (2016) “On the power of satanic poetry”. *Lu Xin. Complete collection of works*. In 20 vols. Vol. 1. Beijing: People's Literary Publishing House. [in Chinese]

9. 黄玉杰：《《狂人日记》的成因述评》，咸阳师范学院学报，2003年第5期，第68–70页。[in Chinese] Huang, Yue. (2003) Commentary on the Genesis of the «*Diary of a Madman*». *Bulletin of the Xianyang Pedagogical Institute*. № 5. [in Chinese].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-12>

Александра Андреевна Овсянникова-Трель

ORCID: 0000-0002-1969-5530

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

alextrell1973@gmail.com

О КОМПЕНСАТОРНОЙ ФУНКЦИИ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Цель статьи заключается в определении сущности компенсаторной функции художественно-эстетических принципов «новой простоты» как стилевого направления современной композиторской практики. *Методологической основой* исследования являются: системный метод, позволяющий рассматривать отдельные элементы стилистики произведений современных композиторов, представляющих эстетику «простого» стиля, в качестве тех художественных составляющих, которые образуют его компенсаторную функцию; метод компаративистики, который позволяет выявить общий художественной-смысловой вектор в различных композиторских версиях «простой» музыки и различных уровнях проявления компенсаторной функции «простого» стиля в современном музыкальном искусстве; а также музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа, который направлен на выявление того стилистического комплекса «новой простоты» в произведениях современных композиторов, который ориентирован на компенсацию индивидуально-авторских «деформаций» музыкального языка в предыдущие эпохи композиторского творчества. *Научная новизна* статьи определяется теоретической разработкой компенсаторной функции музыкального искусства в контексте художественно-эстетических оснований современного композиторского творчества. **Выводы.** Компенсаторная

функція «нової простоти» як стилевого вектора сучасної композиторської практики визначена як об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музикального професіоналізму, так і онтологічними властивостями музикального мистецтва. Данна функція очевидна в своїх проявах на трьох рівнях: на рівні історичної обумовленості, пов'язаній з сучасним станом культури і людини як її суб'єкта — він обумовлений визначеним «антропологічним запитом» кожної історичної епохи, який так чи інакше визначає форми і зміст її мистецтв; на рівні онтологічних основ людського свідомства в сенсі його бінарної природи — єдності розчиненості особистого свідомства в повсякденній соціальній комунікації і життєвих запитів і його духовної сторони, зверненої до трансцендентності переживання релігійного досвіду і вищих емоцій. Даний рівень визначає індивідуальні композиторські установки на компенсацію «втраченого змісту», причём в дуже широкому значенні — як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва; на рівні музикальної лексики, яка компенсує неповноту індивідуально-авторських інтерпретацій виразних властивостей таких елементів музикального мови, як мелодія, ритм і гармонія, в попередню епоху авангардних композиторських стилів, а також абсолютизацію підвищеного емоційного тону музикального вираження, обумовленого розвитком професійної музики з Нового часу під знаком мистецтвеного еквівалента «драми життя»; подібний тип музикальної лексики компенсує упрощеність і «одномерність» тих звукообразів життєвих універсалій, які оточують сучасну людину в його повсякденній житті в різних формах так званої «легкої» або «масової» музики.

Ключові слова: компенсація, компенсаційна функція, «нова простота», «простий» стиль, «простая» музика, стиль, жанр, жанрова семантика, сучасна музика.

Ovsianikova-Trel Oleksandra Andriivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the compensatory function of “new simplicity” in modern music

The purpose of the article is to determine the essence of the compensatory function of the artistic and aesthetic principles of “new simplicity” as the style direction of modern composer practice. The methodology of the study is: a systematic method that allows you to consider individual elements of the style of works in a “simple” style, as those that are aimed at implementing a compensatory function; the comparative method, which allows to identify the general artistic and semantic vector of various composer versions of “simple” music and various levels of manifestation of the compensatory function of the “simple” style in modern music; as well as a musicological method of genre-style analysis, which is aimed at identifying the stylistic complex of

“new simplicity”, which is focused on compensating for individual-author “deformations” of the musical language in previous epochs of composer creativity. **The scientific novelty** of the article is determined by the theoretical development of the compensatory function of musical art in the context of the artistic and aesthetic foundations of modern composer creativity. **Conclusions.** The compensatory function of “new simplicity” as the stylistic vector of modern composer practice is determined by the objective factors of the evolutionary logic of European musical professionalism and the ontological properties of musical art. This function is manifested at three levels: at the level of historical conditionality, which is associated with the current state of culture and man as its subject. This level is due to the “anthropological inquiry” of each historical era, which determines the forms and content of its artistic manifestations; on the level of the ontological foundations of human self-consciousness in the sense of its binary nature – the unity of personal consciousness, dissolved in the everyday life of social communication and worldly requests and its spiritual side, which is directed towards the transcendence of experiencing religious experience and higher emotions. This level determines individual composer attitudes to compensate for the “lost meaning” in a broad sense – both at the level of individual-personality existence, and at the level of understanding of music as a form of culture and art form; at the level of musical vocabulary, which compensates for the redundancy of individual author’s interpretations of the expressive properties of such elements of the musical language as melody, rhythm and harmony in the previous era of avant-garde composer styles, as well as the absolutization of the increased emotional tone of the musical expression of “life drama” in professional music from the New Age; this type of musical vocabulary compensates for the simplicity and “one-dimensionality” of those sound images of life universals that surround a modern person in his daily life in various forms of “light” or “mass” music.

Key words: compensatorics, compensatory function, “new simplicity”, “simple” style, “simple” music, style, genre, genre semantics, modern music.

Овсяннікова-Трель Олександра Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Про компенсаторну функцію «нової простоти» в сучасній музиці

Мета статті полягає у визначенні сутності компенсаторної функції художньо-естетичних принципів «нової простоти» як стильового напрямку сучасної композиторської практики. **Методологічною основою дослідження є:** системний метод, який дозволяє розглядати окремі елементи стилістики творів сучасних композиторів, що репрезентують естетику «простого» стилю, як ті художні складники, що утворюють його компенсаторну функцію; метод компаративістики, який дозволяє виявити загальний художньо-смісловий вектор у різних композиторських версіях «простой» музики і різних рівнях прояву компенсаторної функції «простого» стилю в сучасному музичному мистецтві; а також музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу, який спрямований на виявлення того стилістичного комплексу «нової простоти»

у творах сучасних композиторів, що спрямований на компенсацію індивідуально-авторських «деформацій» музичної мови в попередні епохи композиторської творчості. **Наукова новизна** статті визначається теоретичною розробкою компенсаторної функції музичного мистецтва в контексті художньо-естетичних підстав сучасної композиторської творчості. **Висновки.** Компенсаторна функція «нової простоти» як стилізового вектору сучасної композиторської практики визначена як об'єктивними факторами еволюційної логіки європейського музичного професіоналізму, так і онтологічними властивостями музичного мистецтва. Ця функція очевидна у своїх проявах на трьох рівнях: на рівні історичної зумовленості, що пов'язаний із сучасним станом культури і людини як її суб'єкта — він зумовлений певним «антропологічним запитом» кожної історичної епохи, який так чи інакше визначає форми і зміст її художніх проявів; на рівні онтологічних підстав людської свідомості в сенсі її бінарної природи — єдності особистісної свідомості, що розчинена в повсякденності соціальної комунікації і життєвих запитів та її духовної сторони, що завжди звернена до трансцендентності переживання релігійного досвіду і вищих емоцій. Даний рівень визначає індивідуальні композиторські установки на компенсацію «втраченого сенсу» в широкому значенні: як на рівні індивідуально-особистісної екзистенції, так і на рівні розуміння музики як форми культури і виду мистецтва; на рівні музичної лексики, яка компенсує надмірність індивідуально-авторських інтерпретацій виразних властивостей таких першоелементів музичної мови як мелодія, ритм і гармонія, в попередню епоху авангардних композиторських стилів, а також абсолютизації підвищеного емоційного тону музичного вираження, зумовленого розвитком професійної музики від Нового часу під знаком художнього еквіваленту «драми життя»; подібний тип музичної лексики компенсує спрощеність і «одномірність» тих звукообразів життєвих універсалій, які оточують сучасну людину в її повсякденному житті в різних формах так званої «легкої» або «масової» музики.

Ключові слова: компенсаторика, компенсаторна функція, «нова простота», «простий» стиль, «проста» музика, стиль, жанр, жанрова семантика, сучасна музика.

Актуальность темы исследования. Современное композиторское творчество представлено широкой палитрой жанровых и стилевых концепций, которые воплощают самые различные индивидуально-авторские интерпретации европейских традиций музыкального искусства. Симптоматичным же является тот факт, что для большого количества музыкальных произведений, созданных профессиональными композиторами самых различных национальных школ на рубеже XX — XXI ст., объединяющей стилевой идеей является стремление к ясности авторского высказывания, гармоничности его музыкального выражения и доступности технологического воплощения

композиторского замысла. Формально эти общие показатели соотносимы со стилевыми характеристиками заявившего о себе после 1960-х гг. в среде западноевропейских профессиональных композиторов направления «новой простоты», не утратившего актуальности для академического музыкального мира и по сей день. В этом контексте стилистика целого ряда сочинений современных композиторов, опирающаяся на обозначенные принципы ясности, гармоничности и доступности музыкального материала, обнаруживает свою *компенсаторную* функцию, которая, как известно, является одной из основных для музыки как вида искусства и творческой деятельности в целом. Данный вопрос не так часто обсуждается в отечественных исследованиях современной музыки и не представлен в качестве специального предмета исследовательского интереса. Поэтому обращение к «новой простоте» в её функциональном аспекте представляется актуальным в плане осмысления онтологических оснований современного музыкального искусства и его стилевых показателей.

Цель статьи заключается в определении сущности компенсаторной функции художественно-эстетических принципов «новой простоты» как стилевого направления современной композиторской практики.

Научная новизна исследования определена теоретической разработкой компенсаторной функции музыкального искусства в контексте художественно-эстетических оснований современного композиторского творчества.

Изложение основного материала. К середине XX ст. европейская академическая музыка оказалась в той ситуации, когда её ведущие стилевые ориентиры сводились к весьма радикальным (по отношению к предыдущим эпохам) нормам музыкальной выразительности, связанных с творческими опытами второй волны авангарда. Стремление к максимальной индивидуализации композиторского творчества и возведённый в ранг художественной ценности принцип новаторства обусловили предельный субъективизм авторских «толкований» основных элементов музыкального языка (звук, мелодия, ритм, гармония, тембр и т.п.), и этот принцип был направлен на создание того или иного авторского варианта музыки как таковой и смысла музыкального профессионализма данной эпохи. Последовательное продолжение этой установки на освоение новых горизонтов музыкального языка

(как технологических, так и семантических) и создание индивидуальных концепций звукового пространства в профессиональном композиторском творчестве к последним десятилетиям прошлого века породило идею коммуникативного и эстетического кризиса, составившего объект искусствоведческих, философских и социологических рефлексий.

Идеи «новой простоты», провозглашённые в 1970–80-х гг. в западном музыкальном академизме (преимущественно немецком) отражали стремление вернуть утраченные смыслы и возможности музыкального языка путём «смены интеллектуального и структурного принципов, определяющих суть композиции, на эмоциональный» (цит. по: [11, с. 324]), что выразилось в характерном определении этой тенденции как «новая искренность», суть которой заключалась в реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества.

Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте развития европейского музыкального искусства XX столетия, испытавшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило закономерный для своего времени «антропологический запрос» (в формулировке В. Мартынова [8]), связанный с потребностями эмоционального переживания музыки и смысловой определённости её интонационного словаря. Сущность этого запроса, обращённая, с одной стороны, к человеческому фактору, с другой же — к онтологическим основаниям музыкального искусства вообще, вызвала к жизни весьма широкий понятийный комплекс, связанный с эстетикой новой простоты и её стиливыми характеристиками: «новая искренность», «неоромантизм», «метамузыка», «новая консонантная музыка», «новый канон», «неоканоническая стилистика», «естественная», «чистая музыка», «наивный стиль», «слабый стиль» и т.п.

Н. Ручкина приводит следующие определения «новой простоты», которые обусловлены конкретными типами композиторских установок на художественную реализацию концепции «простой» музыки: простота как «упрощение» (показательна для стилистики произведений В. Рима и А. Шнитке и указывает на упрощённость в сравнении с музыкальным языком авангардных опусов 1970–80 гг.), простота как воплощение философии минимализма (бриколажная техника В. Мартынова, например), простота как «аскетизм» (ярче всего пред-

ставлена сакральным минимализмом А. Пярта, Х. Гурецкого и Дж. Тавенера), простота как отказ от нового (концепции музыкального творчества В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Соколова, Г. Пелециса) [11]. Данная дифференциация композиторских установок в отношении упрощения музыкальной грамматики в рамках индивидуального стиля вполне закономерна, поскольку она фиксирует принципиальные различия в понимании художественного смысла музыкального текста и способов его реализации в стилистике (если понимать под последней систему соотношений отдельных элементов музыкального языка, образующих содержательную и композиционную целостность).

В подавляющем своём большинстве обращение к «простому стилю» связано с личностным жизненным опытом композитора, изменением мировоззренческих ориентиров и обнаружением новых граней своего духовного опыта — как это случилось у Дж. Тавенера, А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Соколова, В. Полевой. Показательны в этом плане высказывания В. Полевой о сворачивании «красочного разнообразия мира» и «музыкальных языков» в одно целеустремлённое движение к звуковому выражению религиозного опыта (в самом широком смысле, т.е. не ограниченного рамками христианской традиции), произошедшем в определённый момент её композиторского пути [6]. Отсюда — последующая личностная установка на жанровую сферу литургической хоровой музыки как наиболее актуальную для индивидуального творческого самовыражения: «я пытаюсь заниматься псалмопением» [6]. Эта установка обнаруживается и в творчестве других композиторов современности, так или иначе обращавшихся к духовной хоровой музыке, — достаточно вспомнить хоровые миниатюры в русле «новой сакральности» композиторов (В. Сильвестров, Л. Дычко, М. Шух и др.), творческий опыт Дж. Тавенера, который с конца 1970-х гг. развивался под знаком православной культуры (знаменитая «Песнь для Афины», «Траурные песнопения» и др.). Примечательно, что *простое* выражение обрели совсем *не простые* вещи — духовные основания человеческого бытия, которые так часто были идентифицированы с религиозным сознанием и опытом. А. Самойленко отмечает, что для психологии искусства специального внимания заслуживают два момента в современных оценках феномена

духовности: «во-первых, возможность его обнаружения в знаковой символической форме — и только таким путем; во-вторых <...> его связь с экзистенциалиями (в данном случае это «вера, надежда, любовь»). Одно, несомненно, объединено с другим...» [12, с. 78]. Обозначенные два момента в методологическом плане весьма показательны для стилистики «новой простоты», которая весьма часто обращена к образам христианских экзистенциалий посредством той «простоты» форм, о которой в своё время говорил П. Флоренский: «... можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится, подобно тому, как священные слова о самом таинственном — самые простые <...> Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступление от форм канонических стеснительны и искусственны...» (цит. по: [12, с. 91]). С другой стороны, именно экзистенциальный смысл музыки как способа человеческой самоактуализации создаёт предпосылки для возникновения того нового типа авторского интонирования музыкальных универсалий (таких как жанр или мелодия), который предлагает «новая простота». И, таким образом, компенсируется утрата переживания-проживания трансцендентного опыта и индивидуально-личностной целостности в условиях бесконечности потока повседневности и шаблонного производства культурных ценностей, о которой пишет А. Самойленко: «...сегодня наиболее острой необходимостью является преодоление психологической разобщенности людей, которая приводит и к разобщенности человека с самим собой, к потере целостности личностного сознания» [12, с. 162]. В этом контексте «простой» стиль как музыкальный феномен в самом прямом смысле осуществляет защитную (компенсаторную) функцию человеческого сознания посредством актуализации онтологической сущности знаково-символических канонических жанров.

Наиболее концептуальный тип композиторской установки на «простой» стиль — «новая простота» как отказ от новизны — поднимает фундаментальные вопросы природы музыкального творчества, которые претерпевают на рубеже XX — XXI ст. радикальные смысловые трансформации. Соответственно, логичным и закономерным становится стилевое «несоответствие» эстетическим нормам субъективно-ориентированного профессионального музыкального творчества нового и новей-

шого времени тех авторских концепций музыкального языка, которые представлены в творчестве выдающихся композиторов последних десятилетий XX – начала XXI вв. и связанных преимущественно с эстетикой «новой простоты».

Каким образом эта эстетика связана с компенсаторикой – специфическим явлением человеческой психики (компенсация – одна из основных её защитных функций, направленных на преодоление реальных или воображаемых недостатков [1]) и объектом психологического знания? Прежде всего, традиционным для социологии культуры учением о специальных функциях последней, среди которых компенсаторная выдвигается в качестве одной из базовых – она присуща таким основным формам культуры, как религия, философия, искусство. При этом наиболее явно выраженной компенсаторика оказывается в религии и искусстве, свидетельством чего является значительная теоретическая разработка данного вопроса в религиоведении и искусствоведении. Так, Д. Угринович, выдающийся специалист в области психологии и социологии религии, утверждал, что религия есть компенсация социальной зависимости человека от его бытия. По мнению учёного, человек интроекцирует (т.е. принимает в себя) некую иллюзию, которая даёт ему возможность обрести свободу [15]. Понимание религии как иллюзии вполне вписывается в тот идеологический контекст научных представлений, в котором формировалась теоретическая концепция советского религиоведа, однако понятие иллюзии, использованное им в рассуждениях о компенсаторной функции религии (в значении «обмана» и «заблуждения»), коррелирует с символической сущностью религиозного сознания, оперирующего образами абстрактных идей – эйдосами, которые в античной философской традиции обозначали конкретную явленность абстрактного, видимую форму идеальных сущностей. В христианском богословии эти идеи понимались как прообразы явлений и вещей в Божественном уме и определяли совершенную сущность явлений и вещей реального мира. Религиозное сознание, погружаясь в трансцендентный мир Божественного замысла, имеет возможность в значительной мере корректировать реальность, «искажать» (иллюзия как искажение реальности) её в соответствии с нормами этого замысла, осуществляя тем самым так называемую иллюзорно-компенсаторную функцию религии. Последнюю традиционно пони-

мают как способность «даровать верующим утешение, душевное равновесие и примирять с неизбежным» [15, с. 247].

Культурологические дискурсы компенсаторности художественного творчества рассматривают данную проблему в широком культурном контексте, в котором искусство часто понимается как «компенсаторное выражение духа общественной и частной жизни, которая угнетена государством» [16, с. 456–457]. По В. Бычкову компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта: 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный); 2) утешающий; 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека) [4]. Современная социология искусства также утверждает, что различным видам искусства свойственна разная степень компенсаторности, а музыка, в частности, «компенсирует узость диапазона эмоций человека, доступных ему в повседневной жизни, отражая внутреннее состояние человека в целом» [7, с. 135–136].

В обозначенном контексте музыкальное искусство изначально ориентировано на компенсаторную функцию, являясь «некой формой виртуальной реальности, замещающей для человека действительность, отсутствие комфортности духовной жизни в реальном обществе, создавая свой мир. В этом смысле можно утверждать, что компенсаторная функция произросла из терапевтической функции музыки, известной с самых древних времён и широко обсуждаемой и сегодня [10, с. 31]. Данное утверждение смыслово совпадает с приведённым выше определением сущности компенсаторной функции религии и направлено на выделение идеи *гармоничности* мироощущения как образа комфортности человеческого существования. При этом с большой долей уверенности сегодня можно утверждать, что осуществлению компенсации как «возмещения» посредством музыкального творчества (и композиторского, и слушательского, и исполнительского) способствует состояние усталости от «перегрузки» — повседневно-житейского, социально-коммуникативного, информационного и звукового в узком смысле (персонифицированного либо изошрённым концептуализмом индивидуальных композиторских стилей современности, либо примитивным звуковым обликом музыкальной продукции массовой культуры). Это состояние в некотором роде соотносимо с типологическими характеристиками «уставшего слушателя» в извест-

ной классификации слушательской аудитории Т. Адорно [2], которые сводятся к потребности «потребления» музыки в качестве источника недостающего в реальной жизни индустриального общества опыта эмоциональных переживаний.

Музыкально-эстетические принципы «новой простоты» открывают широкие возможности опыта глубокого чувственного переживания музыки: мелодия как основа выразительности музыкального языка возвращает ему силу эмоционального воздействия, а простота и гармоничность звуковой структуры позволяет восприятию не рассредоточиться в сложностях музыкально-технологического порядка. Идея возвращения к тональности и мелодии как к утерянной «природе музыки» [3, с. 7] обусловила такие индивидуально-композиторские версии «простого» стиля, как, например, «слабый стиль» В. Сильвестрова или «естественный стиль» И. Соколова, в которых авангардные жесты оказываются несущественными и присутствуют исключительно в качестве подтекста. При этом «слабый стиль» в понимании В. Сильвестрова – «это не только «знакомый» материал, как бы несущий на себе печать авторского самоотречения. Это отказ от «активизма» на уровне становления формы, «отказ от дублирования «драмы жизни», следствием чего становится некое пребывание в зоне коды» [3, с. 8].

Отказ от «драмы жизни» в данном смысле можно расценивать в качестве приоритетной композиторской установки на создание музыкальных опусов, в корне отличных как от классико-романтического тонуса музыкальной интонации, в основе которой – утрированная экспрессия звукового выражения, призванная запечатлеть полноту и глубину Внешнего и Внутреннего бытия человека. И в этом случае мы сталкиваемся с ситуацией, противоположной потребностям «уставшего слушателя» Т. Адорно: «простой» стиль компенсирует эмоциональный перегруз, который сегодня ощущает и слушатель, воспитанный на музыке, запечатлевающей «драму жизни», и сама музыка, долгое время пребывавшая в статусе звукового эквивалента мира человеческой эмоций. И поэтому вполне закономерным является утверждение В. Сильвестрова, что его багатели как метафоры молчания и тишины «пойдут на пользу музыке как таковой» [13, с. 153].

Известные «тихие» опусы украинского композитора в полной мере иллюстрируют эстетику «новой простоты», отражая

специфику музыкального языка «слабой» музыки (в определении В. Сильвестрова) и исключительное отношение её автора к популярным жанрам европейской музыкальной традиции. Так, в «Тихой музыке» для струнного оркестра интонационно-ритмическим стержнем звукового пространства является *вальсовость*, которая создаёт ностальгический колорит музыкальной композиции: возникает чувство светлого воспоминания и печали, вальсовые интонации уподоблены отзвукам прошлых впечатлений и эмоций. Учитывая метафорическую природу музыкального мышления В. Сильвестрова, вальс воспринимается как символ утраченной гармонии, причём в самом широком смысле: как человеческого мироощущения и как эстетической категории (красоты и ясности музыкального выражения). Музыкальный смысл в данном случае формируется на основе жанровой семантики – вальс как отзвук музыки романтического XIX века, как символ прошлого не только музыкальной истории, для которой были актуальны «прекрасные чувства» и не менее прекрасные мелодии, но и прошлого человеческой истории, оставшегося лишь в звуковой материи *той* музыки. Подобный принцип присутствует и в «Воспоминании III» для струнного оркестра и фортепиано, где жанрово-интонационной метафорой наряду с вальсом выступает русский романс (при том, что ни одна частей пятичастной композиции не обозначена автором как романс).

Особый способ авторского интонирования «банального» жанрового материала вызывает к жизни художественную идею интонационной метафоры: принципиальная авторская отстранённость от индивидуализма творческой интерпретации жанрового канона создаёт эффект «взгляда со стороны» на семантический потенциал романса и вальса, и порождает новый его смысл в контексте современности – музыкальной, художественно-эстетической, мировоззренческой.

Именно этот метафорический принцип авторского высказывания определяет стилистику таких произведений, как «Простая музыка» и «Письма к друзьям» Г. Канчели (использование своей музыки к кинофильмам и театральным постановкам и джазовой стилистики), «Евангельских картин» и 26 эскизов для фортепиано И. Соколова, фортепианные циклы и миниатюры Г. Пелециса и инструментальные композиции В. Мартынова (музыкальный тематизм которых основан на фактурных и мелодико-интонационных моделях классико-романтиче-

ской музыки), хоровых миниатюр Дж. Тавенера, В. Полевой и М. Шуха («дублирующих» православную церковно-певческую традицию (и также католическую в случае М. Шуха), масштабных хоровых полотен В. Мартынова, К. Дженкинса, Дж. Раттера, И. Алфеева (воспроизводящих как канонический литургический, так светский стиль христианских богослужебных жанров, сформировавшийся в европейской композиторской практике Нового времени и XX века).

Простота музыкального выражения указанных сочинений В. Сильвестрова порождает их несколько сентиментальный облик, но не в чистом виде, а в смысле звукового воспроизведения «давно забытых» чувств, или скорее давно забытого образа чувства — простого и незатейливого, даже несколько примитивного в своей ясности в сравнении с интеллектуализмом и гиперэкспрессивностью трагического XX века и такого же безумного в своей технологичности XXI века. И эта сентиментальность рождается именно в результате исключения слушателя из «драмы жизни» (которая так часто, а особенно сегодня, приобретает образ тотальной погружённости в повседневность) и внезапной встречи с самим собой — своим внутренним Я, которое обнаруживает буквально шемящее в своей лиричности чувство. В связи с этим укрупняется и сам смысл авторского обозначения своего сочинения как «тихой» музыки: речь идёт не столько о динамическом уровне звучания, сколько о тишине как неперменном условии погружения человека в свой внутренний мир, о тишине как звуковом атрибуте интимного общения. В контексте же сильвестровского понимания тишины как онтологического свойства музыки и молчания музыки как актуального её состояния стилистика «простых» опусов Сильвестрова приобретает концептуальное звучание. Ибо музыка сегодня не замолчала и не стала говорить на другом языке — она просто обратилась к себе, к своему внутреннему Я, перестав нуждаться в «одеждах» индивидуальных композиторских стилей (в формулировке И. Соколова [14, с. 53]). И в этом же смысле показательно высказывание В. Сильвестрова о Г. Канчели: «Он пишет музыку музыкой» [17], что удивительно созвучно и авторским характеристикам грузинского композитора себя и своей музыки: «я всё делаю медленно <...> и музыку пишу в основном медленную и тихую» [5]. И как бы парадоксально это не звучало, но можно утверждать, что музыка обрела таким образом саму

себя, компенсировав простотой своего внешнего облика её многочисленные трансформации в предыдущие эпохи индивидуальных композиторских стилей. Это утверждение, на наш взгляд, созвучно мысли известного армянского композитора Авета Тертеряна, который в своё время говорил о различных стадиях композиторского творчества и, в частности, о третьей стадии, которая представляет собой уже не *сочинение*, но *слышание* и «*вы-слушивание*» музыки [18].

Выводы. Компенсаторная функция «новой простоты» как стилового вектора современной композиторской практики определена объективными факторами эволюционной логики европейского музыкального профессионализма, а также онтологическими свойствами музыкального искусства. Данная функция очевидна в своих проявлениях на трёх уровнях: на самом общем уровне исторической обусловленности, связанном с современным состоянием культуры и человека как её субъекта — он обусловлен определённым «антропологическим запросом» каждой исторической эпохи, который так или иначе определяет формы и содержание её художественных проявлений; на уровне онтологических оснований человеческого самосознания в смысле его бинарной природы — единства растворённости личностного сознания в повседневности социальной коммуникации и житейских запросов и его духовной стороны, обращённой к трансцендентности религиозного опыта и переживанию высших эмоций, которые *узнаются* в звуковых образах «простой» музыки; на уровне музыкальной лексики, которая компенсирует избыточность индивидуально-авторских интерпретаций выразительных свойств таких первоэлементов музыкального языка, как мелодия, ритм и гармония, в предыдущую эпоху авангардных композиторских стилей, а также абсолютизацию повышенного эмоционального тонаса музыкального выражения, обусловленного развитием профессиональной музыки от Нового времени под знаком художественного эквивалента «драмы жизни»; подобный тип музыкальной лексики компенсирует упрощенность и «одномерность» тех звукообразов жизненных универсалий, которые окружают современного человека в его повседневной жизни в различных формах, т.к. называемой «лёгкой» или «массовой» музыки, которая на *своём* языке говорит о вечных ценностях человеческой жизни и духовных идеалах своего времени.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Адлер А. Очерки по индивидуальной психологии. Москва : Когито-Центр, 2002. 220 с.
2. Адорно Т. Введение в социологию музыки. *Избранное: Социология музыки*. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 7–190.
3. Булошников М. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2010. № 1. С. 6–8.
4. Бычков В. Эстетика : учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
5. Канчели Г. Искусство не смогло изменить мир. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBA8LV0oU1Y&t=1367s>
6. Дух і літера. Інтерв'ю з Вікторією Польовою. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r2jw1UAvqps>
7. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и общество. Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. 592 с.
8. Інтерв'ю с Владимиром Мартыновым. Кино ТВ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>
9. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
10. Олейник М.А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф. дисс ... докт. философ. наук : 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры». Ростов-на-Дону, 2007. 40 с.
11. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX-начала XXI века. *Обсерватория культуры*. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
12. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
13. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
14. Соколов И.Г. Приношение В. Сильвестрову. СΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым ; сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 53–55.
15. Угринович Д.М. Психология религии. Москва : Политиздат, 1986. 352 с.
16. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва : Альфа-М, 2005. 624 с.
17. Энигма. Гия Канчели. Эфир от 25.04.19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0-vsQn-_Mu0
18. УЪР УЪОЪРЪ. ЦЪБЪ СЪРЪСЪРЪЦЪ /MER MECER@. AVET TERTERYAN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bYKsAz2rCmU>

REFERENCES

1. Adler, A. (2002). *Essays on Individual Psychology*. Moscow: Kogito Center [in Russian].
2. Adorno, T. (2008). *Introduction to the sociology of music*. Theodore Adorno. Selected works: *Sociology of Music*. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
3. Buloshnikov, M. (2010). Valentin Silvestrov yesterday and today: to the problem of “weak style”. Actual problems of higher musical education. No. 1. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory [in Russian].
4. Bychkov, V. (2004). *Aesthetics: Textbook*. Moscow: Gardariki [in Russian].
5. Gia Kancheli: art could not change the world. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBA8LV0oU1Y&t=1367s>
6. Spirit and letter. Interview with Victoria Poleva. <https://www.youtube.com/watch?v=r2jw1UAvqps>
7. Zhidkov, V., Sokolov, K. (2005). *Art and society*. St. Petersburg: Aletheia [in Russian].
8. Interview with Vladimir Martynov. Cinema TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>
9. Martynov, V. (2002). *End of the time of composers*. Moscow: Russian Way [in Russian].
10. Oleinik, M. (2007). *Functions of music in European culture: philosophical and anthropological aspect: dissertation abstract ... doctor. philosophical sciences: specialty 09.00.13 – religious studies, philosophical anthropology, philosophy of culture*. Rostov-on-Don [in Russian].
11. Ruchkina, N. (2017). “New Simplicity” in the musical art of the 20th and early 21st centuries. *Observatory of Culture*. V. 14. No. 3. Moscow [in Russian].
12. Samoilenko, O. (2020). *Psychology of art: modern musicological projections: monograph*. Odessa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].
13. Silvestrov, V. (2012). *Wait for the music. Lectures-conversations. According to the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov*. Kiev: SPIRIT AND LETTER [in Russian].
14. Sokolov, I. (2012). Offer to V. Silvestrov. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ*. Meetings with Valentin Silvestrov [ed. A. Weisband, K. Sigov]. Kiev: SPIRIT I LETTER [in Russian].
15. Ugrinovich, D. (1986). *Psychology of religion*. Moscow: Political Publishing House [in Russian].
16. Khrenov, N. (2005). *Social psychology of art: a transitional era*. Moscow: Alfa-M [in Russian].
17. Enigma. Gia Kancheli. The live of 04.25.19. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0-vsQn-_Mu0
18. ՄԵՐ ՄԵՐԵՐԸ. ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ /MER MECER@. AVET TERTERYAN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bYKsAz2rCmU>

УДК 786.2;781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-13>**Ольга Валерьевна Чеботаренко**

ORCID: 0000-0001-8537-9264

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыковедения, инструментальной
и хореографической подготовкиКриворожского государственного педагогического университета
hvostic7@gmail.com

КОНФЛИКТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Цель работы – выявить особенности и основные составляющие конфликта, понимаемого как эстетический принцип и психологический феномен, на основе которых рождается то особое психологическое напряжение, которое отличает игру выдающихся музыкантов-исполнителей. **Методология исследования** обусловлена использованием феноменологического и психологического методов для выявления специфики конфликта в процессе музыкального интонирования, метода системного и структурного анализа для выявления многоплановой структуры художественных явлений, составляющих основу напряжения в музыкальном исполнительстве, и метода обобщения в выводах. Данные методические подходы дают возможность подойти к конфликту как к основе процесса музыкального исполнения, эстетическому принципу и психологическому феномену. **Научная новизна** заключается в расширении подходов к изучению конфликта как эстетического принципа и психологического феномена в процессе музыкального творчества; в углублении психологического подхода при изучении процесса музыкального исполнения; в привлечении специфики дирижерской деятельности, что является принципиально важным для концертующего пианиста. **Выводы.** На основе проделанного анализа можно заключить, что конфликт как эстетический принцип и психологический феномен является важной составляющей музыкального исполнения, которое способно выявить сущность музыки как «вечно изменчивое противоречие» (А. Лосев), как конфликт разнонаправленных векторов (И. Браудо). Данное явление имеет сложную и многоплановую структуру, которая создает особое энергетическое напряжение (как в звучащем, так и в незвучащем пространстве) в музыкальном интонировании, подчиненное воле музыканта-исполнителя. Изучение природы конфликта как важной составляющей дает возможность исполнителю не только понять

особенности игры выдающихся музыкантов, но и углубить свое понимание музыкального языка и секретов исполнительского мастерства.

Ключевые слова: конфликт, противонаправленные энергии, энергетический поток, ритмические аномалии, интонационное напряжение.

Chebotarenko Olha Valeriivna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental and Choreographic Training of the Kryvyi Rih State Pedagogical University

Conflict as an aesthetic principle and a psychological phenomenon in the process of musical creative activity

Research objective. The purpose of the work is to specify the features and key components of the conflict, understood as an aesthetic principle and psychological phenomenon, as the basis for the special psychological tension to be born, that distinguishes the performance of outstanding musicians. **The methodology** determined by the use of phenomenological and psychological methods to identify the specifics of the conflict in the process of musical intonation, the method of systemic and structural analysis in order to identify the multifaceted structure of artistic phenomena forming the basis of tension in musical performance as well as the method of generalization in conclusions. These methodological approaches make it possible to examine the conflict as the basis of the process of musical performance, an aesthetic principle and a psychological phenomenon. **The scientific novelty** is presented in the expansion of approaches to the study of conflict as an aesthetic principle and psychological phenomenon in the process of musical creative activity; in deepening the psychological approach when studying the process of musical performance; in attracting the specifics of conducting, which is fundamentally important for a concert-performing pianist. **Conclusions.** Owing to the analysis carried out, we can conclude that conflict as an aesthetic principle and psychological phenomenon is an important component of musical performance, which can reveal the essence of music as an “ever-changing contradiction” (A. Losev), as a conflict of multidirectional vectors (I. Braudo). This phenomenon has a complex and multifaceted structure, which creates a special energetic tension (both in the sounding and non-sounding space) in musical intonation, subjected to the will of the musician-performer. The study of the conflict nature as an important component enables the performer not only to comprehend the peculiarities of the performing character of outstanding musicians, but also to deepen their own understanding of the musical language and the secrets of performing skills.

Key words: conflict, opposing energies, energy flow, rhythmic anomalies, intonation tension.

Чеботаренко Ольга Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету

Конфлікт як естетичний принцип та психологічний феномен у процесі музичної творчості

Мета роботи – виявити особливості й основні складові частини конфлікту, який розуміється як естетичний принцип та психологіч-

ний феномен, на основі яких народжується те особливе психологічне напруження, що вирізняє гру видатних музикантів-виконавців. **Методологія дослідження** зумовлена використанням феноменологічного та психологічного методів для виявлення специфіки конфлікту у процесі музичного інтонування, методу системного та структурного аналізу для з'ясування багатопланової структури художніх явищ, що становлять основу напруження в музичному виконавстві, та методу узагальнення у висновках. Дані методичні підходи дають можливість підійти до конфлікту як до основи процесу музичного виконання, естетичного принципу та психологічного феномену. **Наукова новизна** полягає в розширенні підходів до вивчення конфлікту як естетичного принципу та психологічного феномену у процесі музичної творчості; у поглибленні психологічного підходу під час вивчення процесу музичного виконання; у залученні специфіки диригентської діяльності, що є принципово важливим для піаніста, який концертує. **Висновки.** На основі зробленого аналізу можна зазначити, що конфлікт як естетичний принцип та психологічний феномен є важливою складовою частиною музичного виконання, що здатний виявити сутність музики як «вічно мінливої суперечності» (О. Лосев), як конфлікту різноспрямованих векторів (І. Брудо). Це явище має складну та багатопланову структуру, що створює особливе енергетичне напруження (як у просторі, що «звучить», так і в тому, що «не звучить») у музичному інтонуванні, що підпорядковане волі музиканта-виконавця. Вивчення природи конфлікту як важливої складової частини дає можливість виконавцю не тільки розуміти особливості гри видатних музикантів-виконавців, але й поглибити своє розуміння музичної мови та секретів виконавської майстерності.

Ключові слова: конфлікт, протилежно спрямовані енергії, енергетичний потік, ритмічні аномалії, інтонаційне напруження.

Актуальность темы исследования. Понятие конфликта сегодня применяется очень широко в различных областях научного гуманитарного знания (А. Анцупов, А. Шипилов). Как отмечает Н. Гришина, несмотря на активное изучение, проблемы, возникающие в связи с определением конфликта, и сегодня еще далеки от разрешения [3, с. 18].

Конфликт как постоянная внутренняя жизнь индивида рассматривался З. Фрейдом, К. Хорни, Э. Эриксоном, К. Юнгом и другими; в социальном контексте исследован А. Адлером; конфликт музыки в контексте нравственности в культуре постмодернизма рассматривался Н. Адаевой. По мнению Н. Гришиной, в классической психологии конфликт понимается: «1) как явление, природа которого определяется через интрапсихологические процессы и факторы; 2) как явление, возникновение и особенности которого определя-

ются, прежде всего, ситуацией; 3) как явление, для понимания которого недостаточно знания личностных особенностей или объективного описания ситуации, но необходимо понимание когнитивной составляющей – субъективной интерпретации происходящего» [3, с. 77–78].

Исполнительское искусство сегодня занимает не только важное место в культуре, оно достигло очень высокой степени технологического развития и художественного мастерства. Хотя, конечно, мы не можем говорить о расцвете или эволюции сугубо технического уровня, так как предыдущие эпохи прославились феноменами виртуозов в высшей степени этого слова (Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Рахманинов, В. Горовиц и другие). Однако все чаще известные музыканты-исполнители отмечают, несмотря на то, что многих пианистов отличает безукоризненная техника, все меньше становится выдающихся личностей (интервью Э. Вирсаладзе, Г. Кремер и других).

Всегда существовали исполнители различных уровней одаренности, искусство которых воспринимала и понимала публика либо элитарная, либо ждущая особых виртуозных внешних эффектов, или молодежь, ожидающая, что с ней будут говорить на одном языке – понятном, доступном и близком (например, популярные концерты классической музыки на открытых парковых пространствах, с небольшой сценой рядом с расположившейся на траве публикой – концерт Д. Трифонова, где звучит Ф. Шопен, фантазия-экспромт). Однако нас интересует вопрос, что же отличает игру выдающихся исполнителей, которая производила и производит огромное впечатление, оставляет глубокий след в сознании.

Среди важных составляющих музыкального исполнения отметим особое напряжение, которое создается в процессе исполнения и имеет огромное воздействие на слушателя. Как отмечает Э. Хага, интенсивность и напряженность тона является отличительной чертой музыкального воздействия исполнителя [7, с. 83]. Можно предположить, что данное напряжение рождается вследствие конфликта, который возникает на различных уровнях, количество которых довольно велико (не ограничивается психическим, физиологическим, эстетическим, художественным, социальным и другими). Однако нас будут интересовать первые четыре уровня.

Цель исследования – выявить особенности и основные составляющие конфликта, понимаемого как эстетический принцип и психологический феномен, на основе которых рождается то особое энергетическое напряжение, которое отличает игру выдающихся музыкантов-исполнителей.

Научная новизна статьи состоит в расширении подходов к изучению конфликта как эстетического принципа и психологического феномена в процессе музыкального творчества; в углублении психологического подхода при изучении процесса музыкального исполнения; в привлечении специфики дирижерской деятельности, что является принципиально важным для концертирующего пианиста.

Изложение основного материала. А. Лосев отмечал особую «слитость» между противоположными сущностями. Данные «сущности», которые изображаются в музыке, на взгляд ученого, «слиты до полной нераздельности и нерасчлененности, хотя присутствуют в музыке всею своею существенностью» [4, с. 232]. Особое напряжение, состояние конфликтности создается благодаря сочетанию множества противонаправленных энергий. «Чистое музыкальное бытие все пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное. В музыкальном произведении каждый его момент пронизан бесчисленным количеством сил; он – своеобразное средоточие и фокус жизненных токов цельного организма <...> Музыка – бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества» [4, с. 240]. Данная мысль А. Лосева очень ярко выявляет сущность специфического психологического напряжения, которое пронизывает исполнительский процесс и особо раскрывается в третьем основоположении А. Лосева: «Чистое музыкальное бытие есть всеобщее-нераздельное и слитно-взаимопроникновенное *самопротивоборство*» (курсив наш – О. Ч.) [4, с. 241].

Поток энергий управляется волей музыканта, от силы которой зависит и сила воздействия исполнения. Как отмечает ученый, «воля – становящаяся предметность; предметы – этапы волевого и вообще переживательного самопорождения. Борьба бытия с самим собой и – бессубъектное самочувствие безобъектных обстоятельств» [4, с. 245]. Особую важность для нашего исследования приобретает пятое основоположение А. Лосева, которое говорит о том, что «*субъект музыкального*

суждения есть вечно изменчивое самопротиворечие, данное как жизнь (или данное как чистое самопротиворечие неоднородно текущего времени)» [4, с. 248]. Данное «самопротиворечие» можно рассматривать как психологический конфликт, содержащийся в музыке и воплощающийся в исполнении, что рождает особый исполнительский феномен.

Важными являются высказывания И. Браудо о двух видах энергии, которые пронизывают исполнение музыки И. Баха. Выявляя их различие, исследователь отмечал, что первое – это энергия воли; второе – результат свойств материала [2, с. 18]. Исследователь описывает различные элементы «самопротиворечия» в музыке, например, в природе скачка он отмечает силу, а в секунде – инерцию, отмечая, что сила и инерция слиты в процессе движения. «Инерция есть свойство материи. Но, с другой стороны, она – эхо силы: эхо, звучащее лишь благодаря свойствам материи и все же повторяющее осмысленное восклицание силы. Сила – активна, тело – пассивно. В явлении инерции происходит как бы слияние движущего и движущегося. Инерция не есть только «инертность», но и энергия» [2, с. 19]. Данная цитата нам очень важна, так как помогает выявить природу психологического и физиологического конфликта, который в процессе исполнения превращается в художественный.

И. Браудо очень тонко отмечает, что в процессе исполнения бывают парадоксальные вещи, когда максимальное напряжение достигается в моменты «незвучания»: «явления артикуляции (звукового осуществления) отнюдь не параллельны явлениям мелодической пластики. Возможны случаи, когда именно цезуре, нулевой звуковой точке, соответствует максимальное динамическое напряжение, и наоборот – прочнейшей звуковой спаянности, моментам напряженного звукового осуществления соответствуют пластические образы инерции» [2, с. 19]. Эти парадоксальные явления во многом отличают игру больших исполнителей, когда происходит удивительная недосказанность и напряженность звенящей тишины (можно вспомнить совет Г. Нейгауза С. Рихтеру выдерживать перед началом игры сонаты си минор Ф. Листа длительную паузу для создания необходимого психологического напряжения и волнения публики).

Конфликт противоположных художественных интенций определяет энергетическое движение, с присущим ему

напряжением потока. Процесс музыкального интонирования движим данным конфликтом, с его эффектом борьбы с материалом, что приводит к впечатлению упругости натянутой непрерывной струны, насыщает интонацию особой выразительностью. «Упругость этой струны концентрирует свое давление на гранях нашей звуковой системы, на ступенях. Ступени являются нам как точки приложения напряжения сплошного звукового поля» [2, с. 19].

Исследование процесса интонирования привело И. Браудо также к необходимости рассмотрения понятия воли, следовательно, и толкования феномена мелодии как психического явления. Ученый определил очень важные позиции, относящиеся к специфике музыкального исполнительского процесса (как временного, так и интонационного и пространственного). И здесь тоже можно выявить конфликтные ситуации или наличие противонаправленных векторов. Изучая зигзагообразность баховской темы, И. Браудо отмечал, что сопротивление вызывает силу, а действие силы узнается лишь по борьбе с тяжестью, что проявляется именно в изгибах. При исполнении барочной музыки особую сложность представляет ощущение подобного напряжения, которое рождается при интонировании интервалов, мелодических изгибов, опеваний и так далее. Как отмечал исследователь, «изогнутая пластина прочней прямой. Причина этого в том, что сложнее и многообразнее связи, которые нужно разрывать, сгибая пластину. То же и в мелодической линии. Тем сильнее утверждает она свою форму, чем больше вмещает в себе разнородных пластических натяжений. Натяжения побочных деталей укрепляют основное направление» [2, с. 21].

Таким образом, процесс интонирования мелодической линии (да и не только) может быть представлен как особая сила, которая рождается в процессе борьбы с тяжестью (в изгибах мелодии), при наличии разнообразных пластических натяжений, понижении и повышении (также сюда можно отнести и физическое сопротивление клавиши при нажатии, и временной конфликт ритмических фигур с метром, ощущение сильной доли – особенно при синкопах, полиритмии и так далее). «Каким образом развернуть длительный процесс в узком звуковом поле? Очевидно, что здесь на помощь приходит изгиб. Изгиб концентрирует энергию, собирая большое напряжение на небольшом (вертикально) пространстве» [2, с. 21–22].

Важное место проблемы исполнительского времени занимают в работах М. Аркадьева. Говоря о специфике дирижерского жеста, исследователь рассматривает его двойственную природу, в которой обнаруживается определенная конфликтность, и отмечает, что музыка и оркестр обладают различной природой. «Дирижирование музыкой» и «дирижирование оркестром» представляют некоторое противоречие. «Чем выразительнее жест, чем более он стремится передать стихию музыки, тем менее ясным становится видимая структура жеста («феномен Фуртвенглера»), и наоборот. Задача мастера – соединить эти две постоянно борющиеся тенденции» [1].

Особую сложность для исполнителя представляют «ритмические аномалии», которыми изобилует музыкальный текст, начиная с XIX столетия. Анализируя музыку Л. Бетховена, Р. Шумана и других, М. Аркадьев отмечает «конфликтные» отношения между звучащими и незвучащими элементами (когда отсутствуют звучащие сильные доли в тексте). Именно отсутствие звучащих долей создает особое напряжение: «для дирижера и оркестрантов, а также для всех, знающих партитуру, эти напряженные, полные драматизма синкопы обладают ярко выраженным смыслом, они передают через особое ощущение метроритмического столкновения незвучащих, выраженных в жесте дирижера, акцентов и звуковых пластов страстную, мятежную душу Манфреда. В синкопированном виде эти аккорды требуют совершенно иной исполнительской энергии, чем, если бы они были записаны «нормально»» [1]. Исследователь приходит к очень важному выводу о том, что параллельно сосуществуют два пласта: метр – как звучащий внутренний пульс и непрерывный внутренний поток музыкального времени-энергии (где паузы лишь «просветы» его). Характерным является то, что подобный конфликт звучащего и незвучащего, как правило, чувствуют все дирижеры, но это чувство жизненно необходимо всем остальным исполнителям. И мы присоединяемся к мнению М. Аркадьева, что «для профессионала, в целях обострения своей профессиональной интуиции и насколько возможно полного и глубокого владения музыкальной тканью, крайне важно ОСОЗНАТЬ это» [1].

Этот психологический конфликт, который организовывается на уровне мышления исполнителя, создает в звучащем музыкальном потоке напряжение сопротивляемости, осяза-

емости и гибкости временной ткани; эти качества, в свою очередь, определяются жизнью «незвучащей» материи, незвучащего «времени-энергии», которую необходимо сотворить и как непрерывность, и как пульс. «Все *accelerando* и *ritenuto* осуществляются на уровне незвучащего пульса, это принципиальное требование нашему слуху, нашей креативности и «исполнительскому порыву». А все паузы получают свою реальность и семантику, всю свою тематичность как следствие внутренней жизни «незвучащего» на протяжении всего произведения. Паузы – лишь просветы «незвучащего» в ткани музыкального развертывания» [1]. Таким образом, обладание в сознании и мышлении этими двумя как бы независимыми структурными рядами (двумя пластическими и выразительными потоками – «незвучащим» и «звучащим») насыщает исполнительскую интерпретацию особой энергетической напряженностью, глубиной и магнетической силой.

Особое значение, как «несущей функции» в становлении целостного музыкального материала, М. Аркадьев отводит «незвучащему пласту», который является «*непрерывностью*», той пульсирующей внутренней энергией («время-энергия»), которая не только не подлечит звуковому воплощению, но и в принципе не допускает его. Как отмечает Л. Мазель, исполнитель для «полного профессионального овладения музыкальной тканью должен обладать гештальтом (образом) «незвучащего» пульсационного экспрессивного континуума. Наконец, «звучащий» и «незвучащий» пласты произведения находятся в сложном диалектическом взаимодействии, нередко конфликтном» [5].

Выводы. На основе осуществленного анализа можно заключить, что конфликт как эстетический принцип и психологический феномен является многоаспектной областью и важной составляющей музыкального исполнения, которое способно выявить сущность музыки как «вечно изменчивое противоречие» (А. Лосев), как конфликт разнонаправленных векторов (И. Браудо). Данное явление имеет сложную, во многом скрытую внутреннюю многоплановую структуру, обеспечивает особое психологическое напряжение (как в звучащем, так и в незвучащем пространстве) в музыкальном интонировании, всецело подчинено воле музыканта-исполнителя. Изучение природы конфликта как важной составляющей дает возможность исполнителю не только выявить

особенности игры выдающихся музыкантов, но и углубить свое понимание музыкального языка и секретов исполнительского мастерства.

Именно психологическое напряжение как «направляющая активности личности, вектор активности сознания» (А. Самойленко) не только отличает одного исполнителя от другого, но и дает возможность судить о глубине понимания композиторского текста. Сегодня исполнитель стоит перед очень сложным выбором для того, чтобы найти свое место в искусстве.

Формирование музыканта-исполнителя требует не только определенного времени и огромных личностных усилий; требования сегодняшнего дня заставляют обретать мастерство в достаточно сжатые сроки, ограниченные, с одной стороны, возрастными рамками, с другой – конкурсными (один из наиболее популярных способов осуществить исполнительскую карьеру – участие в международных конкурсах). И именно этот путь чреват огромными опасностями, среди которых можно назвать не только стремление к «идеальному» пианизму, что может привести к определенной «выхолощенности» и «безликости» исполнителя (об этом говорят многие музыканты), но и опасность временного «неуспевания» для глубинного смыслового проникновения в сложные музыкальные произведения (в силу возраста, коротких временных сроков изучения или, наоборот, постоянного повтора так называемой «конкурсной» программы на огромном количестве конкурсов). Но, возможно, нежелание «утомлять себя» психологическими конфликтными противоречиями, которых требует исполнение, вызвано и определенной слушательской аудиторией, которая не готова к серьезной интеллектуальной и эмоциональной работе. Однако глубинное проникновение в смысл исполняемого произведения остается фундаментальным условием исполнительского мастерства, обязательно требует дальнейшего изучения конфликта как психологического исполнительского феномена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аркадьев М. Эскиз философии дирижерского ремесла. URL: [http://arkadev.com/array/node/9#!prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://arkadev.com/array/node/9#!prettyPhoto[iframes]/1/) (дата обращения: 02.03.2020).
2. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Москва : Музыка, 1976. 149 с.

3. Гришина Н. Психология конфликта. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 544 с.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений* / А. Лосев. Москва : Правда, 1990. С. 195–369.
5. Мазель Л. Работы последних десятилетий о ритме. *Музыкальная академия*. Москва, 1995. № 2. URL: <http://www.arkadev.com/> (дата обращения: 10.03.2020).
6. Самойленко О. Психология мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
7. Haga E. Correspondences between music and body movement : Ph. D. thesis. Department of Musicology University of Oslo. Oslo, 2008. 263 p.

REFERENCES

1. Arkadyev, M. (2020). *The sketch of the conducting craft philosophy*. Retrieved from [http://arkadev.com/array/node/9#!prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://arkadev.com/array/node/9#!prettyPhoto[iframes]/1/) [in Russian].
2. Braudo, I. (1976). About the organ and clavier music. M.: Music [in Russian].
3. Grishina, N.V. (2008). The psychology of conflict. SPb: Piter [in Russian].
4. Losev, A.F. (1990). Music as the subject of logic. From the early works. M.: Pravda, P. 195–369 [in Russian].
5. Mazel, L.A. (1995). The works of the last decades on rhythm. *Music academy*. M., № 2. Retrieved from <http://www.arkadev.com/> [in Russian].
6. Samoilenko, O.I. (2020). Psychology of art: the modern musicological projections: monograph. Odesa: Helvetica publishing house [in Ukrainian].
7. Haga, E. (2008). Correspondences between music and body movement. Ph. D. thesis. Department of Musicology University of Oslo [in English].

УДК 78.01+78.03/782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-14>**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

«ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» В РУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Актуальность темы. В связи с новыми общественно-политическими и историко-культурологическими реалиями, идея сохранения «памяти культуры» (термин академика Д. Лихачева) становится особенно актуальной. В советский период некоторые факты и события, биографии выдающихся деятелей культуры, названия и смысл произведений искусства нередко трактовались в искаженном свете. При всем негативе, подобная трактовка иногда спасала от забвения имена многих великих людей и их творения. Поэтому столь важна функция искусства, запечатлевающего эти факты, события в словах, красках, звуках, бережно сохраняющего их и передающего историческую правду потомкам. К культурной памяти относится и русский язык, как носитель информации, поскольку на этом языке, с одной стороны, написаны тексты опер, камерно-вокальных произведений, с другой – исследования выдающихся философов и музыковедов XX столетия: Д. Лихачева, С. Аверинцева, А. Лосева, П. Флоренского, Б. Асафьева, Е. Назайкинского, В. Медушевского, Е. Ручьевской и многих других. **Цель данной статьи** – выявление аспектов, связанных с идеей «памяти культуры» в русской музыке рубежа XIX–XX веков и их проекции на музыковедение XX–XXI столетий. **Методология.** Для достижения этой цели используются методы историко-культурологического, музыковедческого и жанрово-стилистического анализа светских и духовных произведений русских композиторов рубежа XIX–XX веков. **Научная новизна.** Историко-культурологический и теоретический анализ произведений русских композиторов рассматриваемого периода с позиций исторической «памяти культуры» является одним из недостаточно исследованных разделов отечественного музыкознания. **Выводы** статьи позволяют говорить о взаимовлиянии светской профессиональной и духовной музыки на рубеже XIX–XX веков в контексте «памяти культуры». Анализ произведений с предло-

женной точки зрения требует пересмотра некоторых положений в музыковедении XX–XXI столетия.

Ключевые слова: древние роспевы, культура традиции, «память культуры», панихидные символы, литургические интонации.

Dubrovskaya Halyna Mykolaivna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of General and Specialize Piano of the Odessa National A. V. Nezdanova Academy of Music

The “memory of culture” in Russian music of boundary of XIX–XX centuries

Actuality of theme. In connection with new socio-political and historical-cultural realities idea of keeping consists of keeping the “memory of culture” (termion by D. Likhachev) in Russian music of boundary of XIX–XX centuries begin especially actual. In soviet period some facts and events, biographies of outstanding artists, titles and meaning in works of art not infrequently interpreted in a distorted light. With everything negative, this interpretation sometimes saved from oblivion the names of many great peoples and their creations. That’s why so mean a function of art, which imprinting their facts, events in words, colours, sounds, carefully preserving them and transmitting historic truth to descendants. To memory of culture treating a Russian language as carrier of information so far as on this language, from one side, are written the texts of operas, chamber-vocal works, from other side – researchings of outstanding philosopher and musicologist of XX century: D. Likhachev, A. Losev, P. Florensky, B. Asafiev, E. Nazaikin, V. Medushevsky, E. Ruchevskaia and many other.

The purpose of this article is the revelation of aspects, which connecting with the “memory of culture” in Russian music of boundary of XIX–XX centuries. **The methodology.** For achievement of this purpose we use the methods of historical-cultural, musicological and genre-style analysis of secular and spiritual works of Russian composer’s boundary of XIX–XX centuries. **Scientific novelty.** Historical-culture and theoretical analysis of secular of works of Russian composers of boundary of XIX–XX centuries in attitude of problematic of “memory of culture” is one of insufficient researching section of native musicologist. **Conclusions** of article permit to say about mutual influence of secular professional and spiritual aspects on boundary of XIX–XX centuries in context of the “memory of culture”. Analysis of works with suggesting point of view is demanding reconsidering some position in musicology of XX–XXI centuries.

Key words: the ancient singings, culture of tradition, the memory of culture, symbols of office for the dead, intonations of liturgics.

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

«Пам’ять культури» у російській музиці на межі XIX–XX століть
Актуальність теми. У зв’язку з новими громадсько-політичними та історично-культурологічними реаліями ідея збереження «пам’яті

культури» (термін академіка Д. Ліхачова) у російській музиці на межі XIX–XX століть стає особливо актуальною. У радянський період деякі факти та події, біографії видатних діячів культури, назви та сенс творів мистецтва нерідко трактувалися у спотвореному світі. Попри весь негатив, подібне трактування іноді рятувало від забуття імена багатьох великих людей та їх творіння. Тому так важлива функція мистецтва, яке запам'ятовує ці факти, події в словах, фарбах, звуках, обережно зберігаючи їх та передаючи історичну правду нащадкам. До культурної пам'яті належить і російська мова, як носій інформації, оскільки на цій мові, з одного боку, написані тексти опер, камерно-вокальних творів, з іншого – дослідження видатних філософів та музикознавців XX століття: Д. Ліхачова, С. Аверінцева, А. Лосєва, П. Флоренського, Б. Асаф'єва, Е. Назайкнського, В. Медушевського, Е. Руч'євської та багатьох інших. **Метою** статті є виявлення аспектів, пов'язаних з ідеєю «пам'яті культури» (термін Д. Ліхачова) у російській музиці кінця XIX початку XX століть. **Методологія.** Для досягнення мети використовуються методи історико-культурологічного, музикознавського та жанрово-стилістичного аналізу світських та духовних творів російських композиторів на межі XIX–XX століть. **Наукова новизна.** Історико-культурологічний та теоретичний аналіз творів російських композиторів на межі XIX–XX століть з позицій історичної «пам'яті культури» є однією з недостатньо досліджених розділів вітчизняного музикознавства. **Висновки** статті дозволяють говорити про взаємовплив у контексті «пам'яті культури» світської професійної та духовної музики на межі XIX–XX століть. Аналіз творів з цієї точки зору потребує перегляду деяких положень у музикознавстві XX–XXI століть.

Ключові слова: старовинні розспіви, «культура традиції», «пам'ять культури», панахидні символи, літургичні інтонації.

Актуальність теми дослідження. В періоди історії, особливо пов'язані со сменой общественно-политических формаций, пересматриваются и переоцениваются многие явления прошлого, в том числе в области искусства и культуры, корректируются некоторые устоявшиеся, но не отвечающие современным требованиям, критические и теоретические взгляды. Но и в новых исторических реалиях остаются традиции и «генетическая память» культуры. Как показала история, после октябрьского переворота попытка «старый мир разрушить до основания, а затем...» потерпела неудачу. Новая, казалось, страна, сменив общественный строй, унаследовала традиции предшествовавшей, ведь деятели культуры были «родом оттуда», из бывшего дворянства и старой русской интеллигенции, которые невольно передавали, впитанные с детства привычки и образ мышления новым поколениям

молодой, уже советской интеллигенции. Кто-то искренне поверил в перспективу «светлого будущего», кому-то надо было приспособиться к новому и неизбежному, компромиссно рассматривая очевидные факты под «нужным» углом зрения. Бесконечно преданные Родине, попав в совершенно иные условия, они должны были принять эти условия, чтобы выжить, либо покинуть Родину, что стало для большинства личной трагедией.

Цель статьи – определение понятия «память культуры» и исследование этого феномена в русской музыке рубежа XIX–XX веков.

Изложение основного материала. Одной из основных проблем и зол стал атеизм. Ведь весь уклад жизни населения царской России, от крестьян и низших, бедных слоев до интеллигенции, дворян и представителей царской фамилии был связан с Православием. Русский человек, родившись, принимал Святое Крещение, причащался, венчался, крестил своих детей и был отпет по православному обряду. Это было заложено в его генетической памяти. Таковую же память приобретала и культура, им взращиваемая, и искусство. Человек осознал: «Вселенная – книга, написанная перстом Божиим... Ощущение значительности и величия мира лежало в основе литературы...» [3, с. 8], и это передавалось в устной традиции: в сказаниях, былинах, сказках, народных песнях, религиозных обрядах. Но многое было запечатлено в произведениях классического искусства, которое имело очень давние истоки. По словам выдающегося культуролога XX в. акад. Д.С. Лихачева, Древняя Русь, «в традиционном смысле этого слова, обнимающем страну и ее историю с X по XVII в., обладала великой культурой <...> прославлена во всем мире своею живописью и архитектурой. Но она замечательна не только этими «немыми» искусствами, позволившими некоторым западным ученым называть культуру Древней Руси культурой великого молчания <...> начинается происходить открытие древнерусской музыки и медленнее – гораздо более трудного для понимания искусства – искусства слова, литературы <...> Русская литература существует не с XVIII века. Она родилась не в Петербурге и не в «петербургском периоде» русской истории» [3, с. 3–4]. При этом справедливо подчеркивается общность народа, создававшего эту культуру: «...первые триста лет были общим началом для литератур трех великих восточнославян-

ских народностей: русской, украинской и белорусской <...> и впоследствии они тесно связаны между собой едиными литературными традициями, живым общением, общими писателями и многими общими произведениями» [3, с. 4], – мысль, как нельзя более актуальная в сегодняшнее время, когда уже после распада СССР и образования независимых государств меняется отношение к предшествующей истории и культуре, согласно уже новой идеологии. Понятно, что жизнь не стоит на месте, появляется много нового, ценного, интересного, но «генетическая память» человечества, народа, отдельной личности и культуры в целом должна оставаться.

Издавна жизнь русского человека была во многом общественной, соборна. В древней литературе авторское начало «было приглушено. В ней не было ни Шекспира, ни Данте. Это хор, в котором совсем нет или очень мало солистов и в основном господствует унисон» [3, с. 6]; и в древнерусской, особенно в духовной музыке оно также было подчинено коллективному началу: роспевы сочинялись либо одним талантливым человеком, либо несколькими единомышленниками, но в любом случае, исполнялись совместно – ансамблем, хором. Были роспевы разных областей, регионов: киевские, почтаевские, соловецкие, московские, валаамские..., но затем распространялись, обменивались между собой, объединял их универсальный на тот период церковнославянский язык. Это же запечатлелось в генетической памяти народа, переходя сквозь столетия до наших дней, требуя уравнивания проблемы национальной идентичности каждого народа и общности, единства, соборности, в которой кормчим, безусловно, является религия. Соборность предполагалась и в иконописи. О. Павел Флоренский писал: «Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви. И даже если по тем или иным причинам икона от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось <...> Ведь отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе – главное дело в незамутненности соборно передаваемой истины» [9, с. 159–160], а «обезличенность» авторства составляла мудрость и глубину, предполагая смиренность, невозвеличание, не гордыню.

Русская культура, как уже говорилось, основана на традиции, «памяти культуры» (по Д. Лихачеву), что на рубеже XIX–XX веков повлияло на создание определенного стиля и характера произведений искусства, как связанных с религиозной тематикой светских, так и духовных. «Отдавая должное гармоническому пению и в техническом отношении высокоразвитому в России <...> его изменившиеся направления *всегда зависели от вяний своего времени*» (курсив мой), – писал С. Смоленский. Это требовало нового отношения к качеству репертуара, как в практике богослужения, так и духовных концертов: «...едва блеснула надежда быть услышанным в дивном исполнении Синодального хора, как сейчас же откликнулся целый ряд авторов, почти впервые начавших писать для церковного хора, как, например, Кастаньский, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Ильинский, Рахманинов, Чесноков и многие другие <...> И очень важно, что появилась такая музыка, ибо так воспитывается слух и разумение масс с помощью хорошего исполнения хороших сочинений» [7, с. 469]. При этом одним из главных элементов новой русской церковной музыки становится *«широкое использование древних роспевов в качестве не столько cantus firmus'a для гармонизации, сколько в качестве высшего критерия стиля, критерия* (курсив мой), властно определяющего и мелодический материал, и формы многоголосного изложения его». Уже Римский-Корсаков близко подошел в своих переложениях к попытке такого «своеобразного понимания мелодий древних роспевов и дал элементарную форму их соответственной обработки...». В сочинениях современных композиторов материал древних роспевов стал «более живым, гибким», получил необыкновенную выразительность и красоту. Ему предоставили свободное развитие в формах, «более отвечающих его мелодическому складу, и древний роспев здесь вырос скорее до *значения музыкальной темы* (курсив мой), подлежащий именно тематическому развитию, что и создало совершенно иной стиль..., настала пора настоящей *художественной реставрации* (курсив мой) древних напевов, чем и являются лучшие и наиболее крупные произведения виднейших авторов этого направления (главным образом произведения А.Д. Кастаньского, «Всеношное бдение» С.В. Рахманинова и др.) с возможностью «стильной обработки подлинных мелодий» и вместе с тем «создания новых мелодий в том же самом стиле». [7, с. 663–664].

Русская культура связана с обрядовостью (в том числе поминальной), отсюда — использование соответствующей символики в светской музыке, и введение «панихидных» символов: «Со святыми упокой», «Вечная память», «Святой Боже» (по панихидному напеву) и другие, играющих основную роль в «опознании», «дешифровке»: С. Танеев «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»; М. Черепнин «Хождение по мукам Богородицы»; П. Чайковский «Покаянная молитва про Русь»; пример «поминальной колокольности» в операх — три «погребальных» удара колокола в завершении арии Ленского «Куда, куда» в «Евгении Онегине»; тропарь «Благословен еси, Господи» из «Всенощной» в третьей части «Симфонических Танцев» С. Рахманинова — опознавательный знак идей автора. В области поминально-литургической символики неопенима роль А. Кастальского, создавшего аналогичные С. Танееву произведения: «Пещное действо», «Братское поминовение» и «Вечная память героям». В «Основах народного многоголосия» он выделил характерные черты мелодики, отразившие характерные особенности его авторского стиля — синтез знаменного распева с приемами русской народной подголосочной полифонии, среди которых: «воздушная септима» (то есть скачок на септиму с заполнением); скачки на широкие интервалы; хроматизмы; в области гармонии — «терпкие» звучания: квартовые септаккорды, их обращений — квинтовых нонаккордов, а также кварт с «пристройкой» большой секунды сверху или снизу.

В советский период некоторые факты и события, биографии выдающихся деятелей культуры, названия и смысл произведений искусства нередко трактовались в искаженном свете, подстраиваясь под определенные идеологические установки. При всем негативе, подобная трактовка иногда спасала от забвения имена многих великих людей и их творения (подобно жертве качества в шахматной партии). В советских изданиях религиозная проблематика в русском искусстве представлялась данью историческому прошлому, либо обращением к мифологическим сюжетам. В монографии «П.И. Чайковский» [1] (1967 г.) А. Альшванг религиозно-философский текст романса ор. 16 «Новогреческая песнь» (на слова А. Майкова): «В темном аде, под землей, тени грешные томятся... Жены плачут, стонут: есть ли небо голубое? Есть ли свет еще там белый? Есть ли в свете Церкви Божьи

И иконы золотые?», трактует как «вполне оригинальное музыкальное воплощение поэтического мифа об адских муках» (курсив мой) [2, с. 368]. Чайковский же искренне веровал, записав по окончании Шестой симфонии: «Господи, благодарю тебя!» [2, с. 817]. По мнению В. Брянцевой «Симфонические Танцы» С. Рахманинова, подобно «Фантастической симфонии Берлиоза или «Манфреду» Чайковского, заканчиваются картиной «шабаша нечистой силы» [3, с. 589], а цитирование в третьей их части тропаря «Благословен еси, Господи» из «Всеношней» она объясняет сохранением преданности шестидесятилетнего музыканта «высоким идеалам, усвоенным на родной земле, и опорой на великую мощь народно-песенного начала, «хорового» в широком смысле слова» (курсив наш) [3, с. 593]. В корне менялся смысл и причастного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» — «В могилах неизвестных героев». В постсоветский период можно открыто сказать о религиозных взглядах композиторов рубежа XIX–XX веков, писавших как светские, так и духовные произведения, отчего переплетались интонации в обеих сферах, например, в операх Н. Римского-Корсакова: «Псковитянка», «Сказание о Невидимом граде Китеже» (имитация оркестром «Фаворского света»), «Царская невеста» (ход на восходящую сексту е-с и «спад» в ариозо Любаши «Ах, до чего я дожила, Григорий!» — «сокрушенный», как «Помилуй»).

Но если в вокальных жанрах зрима взаимосвязь музыки и текста, то в инструментальных — символична. Например, поминальный символ «Со святыми упокой», возникший из «единства со словом», переходя в светскую музыку, «уже как автономная музыкальная тема — не теряет смысловой связи со словесным первоисточником: слово «просвечивает» сквозь мелодический материал» [6, с. 51], как и темы «Со святыми упокой» — во вступлении к кантате С. Танеева «Иоанн Дамаскин». Текст 118 псалма «Благословен еси, Господи» «просвечивает» в «Симфонических танцах» С. Рахманинова, в «Бегстве Врангеля» Г. Свиридова и др., в интонационных очертаниях второй части Пятой симфонии П. Чайковского (аскетизм подчеркнут унисоном басовых инструментов, имитирующим пение мужских монастырских хоров).

В жанрах, связанных со словом, где, подобно образу, «просвечивающему» сквозь символ (по Аверинцеву), образ становится «прозрачным», «узнавание» происходит быстрее и

легче; в инструментальной музыке ему способствуют штрихи и исполнительская артикуляция. И конечно, помощь в этом «опознании» оказывает своего рода «шифр», символика, в которую автор бережно вкладывает свои намерения, и расшифровка дается знающим и чувствующим законы музыкальной стилистики, в данном случае православно-церковных роспевов. Такими законами, по Е. Ручьевской, являются: 1) изложение музыкального материала для хора, причем без сопровождения, а *capella*; 2) ориентированность его на специфику текстов, с их синтаксической и ритмической структурой; 3) связь жанра духовных песнопений с традицией, с многовековой практикой церковной жизни. Отсюда – «включение в песнопения традиционных, стереотипных оборотов, ритмических и мелодических формул-кадансов, специфических гармонических и мелодических ладовых оборотов».

Особо выделяется в этом плане этюд-картина *c-moll* С. Рахманинова (из опубликованных посмертно), почти вся вторая до-мажорная часть которого – «расширенная» кульминация (две страницы, 28 тактов выдержаны в динамических градациях оттенка *piano*: от *pppp* до *pp* на протяжении девяти тактов при широком охвате регистров от субконтроктавы до *g* третьей октавы) с «заполнением» *C-dur*ными арпеджиато и с постепенно «возносящимися» фигурациями, на вершинах которых возникает вторая тема *ppp*. Это как бы «тихая» кульминация этюда и в формообразующем, и в психологическом плане. Приемы задержания, хроматического восходящего и нисходящего «скольжения», переченья – сочетания в одном аккорде до диеза и до бекара (тт. 20-21), «плывающей» над фоном мелодии (прием, предугадывающий «высотную» широкоформатную киносъемку) создают впечатление неземного восхождения – воспарения, прорыва в иную реальность («серафическая просветленность», по определению И. Сухомлинова); один из самых трогательных эпизодов произведений Рахманинова – заключительная часть *Un poco tranquillo*. Этюд можно охарактеризовать как «смерть – погребальный звон (отзвуком чистой квинты звучащий тринадцать раз) – вознесение – прощание», что подчеркнуто фактурно, ладово, динамически. Неслучаен контраст минора и натурального мажора (как в панихиде после минорных «Со святыми упокой» и «Вечная память» – «Отче наш» и «Аллилуиа» в мажоре, претворяя «надгробное рыдание» в хвалебную песнь,

как гимн вечной жизни во Христе). Три мажорных аккорда в заключении, сначала крещендирующие, а последний «затухающий», символизируют как бы уже «прощание в небесах».

Средства оркестровой имитации колокольности в финале «Колоколов»: «Здесь звон похоронный и он дается как фон для глубоко выразительной скорбной мелодии английского рожка. Таким образом, задание чисто изобразительного порядка сочетается тут с заданием раскрыть душевное состояние человека, охваченного мыслью о смерти, причем одно дополняет другое. Получается контрапункт двух планов, внешне выражаемый в сочетании акордово-фигуративных элементов у струнных, валторн и арфы (это – звон и в тоже время похоронный марш) с мелодией (английский рожок и солист-певец, как выразители душевного состояния)» [5, с. 113].

Выводы. Таким образом, многовековые традиции русского искусства, сохраняясь в «генетической памяти» культуры, возродились у русских композиторов рубежа XIX–XX веков, в идеях, образах, музыкальных интонациях. По мере удаления тех или иных событий и ухода очевидцев их, появляются искажения фактов, дат, и самой истории. Поэтому столь важна функция искусства, запечатлевающего эти факты, события в словах, красках, звуках, бережно сохраняющего их и передающего историческую правду потомкам. Говоря о сохранности «памяти культуры» не только в национальном, но и в общемировом масштабе, который является актом политическим, разрушающим попытки национальной вражды, снова обратимся к мудрым мыслям великого ученого XX века акад. Д.С. Лихачева, столь актуальным сегодня: «Культурный горизонт мира непрерывно расширяется... Глубокое проникновение в прошлое культуры своего и других народов сближает времена и страны. Единство мира становится все более и более ощутимым. Расстояния между культурами сокращаются, и все меньше остается места для национальной вражды и тупого шовинизма. Это величайшая заслуга гуманитарных наук и самих искусств – заслуга, которая в полной мере будет осознана только в будущем» [4, с. 29].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. Изд.2-е. Москва : Музыка, 1967. 927 с.

2. Брянцева В. С.В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. Москва : Советский композитор, 1976. 645 с.
3. Исаева И. О мелодической природе гармонии и фактуры Мусоргского / Вопросы теории музыки. Вып. 3. Ред.-составитель Т. Мюллер. Москва : Музыка, 1975. С. 132–157.
4. Лихачев Д. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. Москва : Современник, 1980. 412 с.
5. Оркестр Рахманинова / Богатырев С. Исследования. Статьи. Воспоминания. Москва : Советский композитор. 1972. С. 99–114.
6. Осадчая С. Ключевые символы поминования в композиторском творчестве. *Муз. мистецтво і культура*. Вып. 6. Кн. 2. Одесса, 2005. С. 49–54.
7. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том IV: Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань-Москва-Петербург / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки ; Подгот. т-та, вступит. ст. и коммент. Н.И. Кабановой; Науч. ред. М.П. Рахманова. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 688 с. (Язык. Семиотика. Культура).
8. Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Сб. статей в 2 т. / Т. II. О мвокальной музыке / Отв. Ред. В.В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2011. 504 с., нот.
9. Сухомлинов И. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова. Мастерство музыканта-исполнителя. Москва : Советский композитор, 1976. Вып.2. С. 147–186.
10. Флоренский П. Иконостас. Москва, 2005. 204 с.
11. Экономцев Иоанн, игум. Православие. Византия. Россия. Сборник статей. Москва : Христианская литература, 1992. 230 с.

REFERENCES

1. Alshwang A. (1967). P.I. Tchaykovsky. Publicion 2. Moscow : Music. [in Russian].
2. Bryantzeva V. (1976) S.V. Rachmaninov. Moscow : Soviet composer. [in Russian].
3. Isayeva I. (1975). About melodic nature of harmony and facture of Musorgsky / The questions of theory of music. // editor-compiler T. Muller. Moscow : Music. [in Russian].
4. Lykhachev D. (1980).The Great Heritage: Classic works of literature of Ancient Rusi. Likhachev D. (1980). The great heritage: Classic works of literature of ancient Rusi. Moscow : Sovremennik. [in Russian].
5. The orchestra of Rachmaninov (1972) / Bogatyrev S. Researchings. Articles. Rememberings. M.: Soviet composer. [in Russian].
6. Osadchaya S. (2005) Key symbols of memory in composer art. *Music art and culture*. Issue 6. Book 2. Odessa. [in Russian]. Pp. 49–54.
7. Russian spiritual music in documents and materials. V. IV: Stepan Vasylievich Smolensky (2002). Rememberings: Kazan-Moscow-St-Petersburg / St. central museum of music culture by M.I. Glynka; Prep. t., ent. art. and comments of N. Kabanova; Scien. edit. by M. Rachmanova.

М.: The languages of slav. culture (Language. Semiotic. Culture) [in Russian].

8. Ruchjevskaja E. (2011). The works of different years. Coll. of articles in 2 v. / Т. II. About vocal music / V.V. Goryachikh (Ed.). SPg. : Composer Sanct-Petersburg. [in Russian].

9. Sukhomlinov I. (1976). To problem of interpretation of Etudes-Tableaux of Rachmaninov. *Skill of musician-performer*. Moscow : Soviet composer. Issue 2. [in Russian]. Pp. 147-186.

10. Florensky P. (2005) Ikonostas. Moscow. [in Russian].

11. Economtsev Ioann, (1992), igumen. Orthodox. Visantia. Russia. Coll. of articles. Moscow: “Christian literature”. [in Russian].

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-15>

Тетяна Петрівна Книшова

ORCID: 0000-0003-4699-5464

заслужена артистка України, доцент,
приват-професор кафедри сольного співу

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

ХРИСТИЯНСЬКІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ «БОРИСА ГОДУНОВА» М. МУСОРСЬКОГО ТА ЇХ УТІЛЕННЯ В СЦЕНІЧНІЙ ВЕРСІЇ А. ТАРКОВСЬКОГО

Мета роботи – виявлення християнського складника поетики «Бориса Годунова» М. Мусоргського й особливостей її інтерпретації в режисерській постановочній версії А. Тарковського. **Методологія дослідження** спирається на інтонаційну концепцію музики, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дають змогу виявити духовно-релігійне підґрунтя музичного театру М. Мусоргського, зокрема його опери «Борис Годунов». **Наукова новизна роботи** полягає в подальшому поглибленні та збагаченні уявлень про поетику оперної творчості М. Мусоргського й особливості її інтерпретації в умовах духовно-етичних шукань європейської культури кінця ХХ століття. **Висновки.** «Борис Годунов» М. Мусоргського являє собою унікальний твір європейського музичного театру ХІХ століття. Численні

авторські та постановочні редакції твору, активно затребувані в сучасній виконавській практиці, виявляють послідовний рух авторської музично-драматургічної думки від «моноопери» до «історичної народної музичної драми», а також органічність взаємодії позначених жанрових компонентів поезики названого твору. Водночас образно-семантична специфіка опери базується на духовно-релігійних, «храмових» константах, які становлять ґрунт російської музичної класики, що виявляється й у місцях розгортання оповідання, зосереджених на території при храмі, і на суттєвій драматургічній ролі персонажів, причетних до агіографічної традиції (царевич Димитрій, Пимен) і вищих проявів національної релігійності й духовності (Юродивий), і в затребуваності в поезиці твору семантики молитви, дзвону, що виявляють літургійно-містеріальний контекст як образу Бориса Годунова, так і поетико-інтонаційних особливостей опери М. Мусоргського загалом як «драми совісті» (Н. Тетеріна). Позначений духовно-релігійний контекст виявився затребуваним в історичному бутті твору в кінці ХХ століття, а також співвідносним з духовно-естетичними настановами творчості А. Тарковського. Його режисерська концепція постановки опери М. Мусоргського формувалася на перетині засвоєння духовних констант російської культури та їх творчого переосмислення. Останнє позначилося на доповненні символічного «ряду» твору семантичними ознаками ікони «Трійця», маятника, мапи Росії, а також на духовному поглибленні образу Юродивого.

Ключові слова: російська опера ХІХ століття, музичний театр М. Мусоргського, «Борис Годунов» М. Мусоргського, релігійно-етична проблематика «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

Knysheva Tetiana Petrivna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Private Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Christian aspects of the poetics of “Borys Godunov” by M. Mussorgsky and their embodiments in the stage version of A. Tarkovsky

The purpose of the work – revealing the Christian component of the poetics of “Boris Godunov” by M. Mussorgsky and the peculiarities of its interpretation in the director’s staged version of A. Tarkovsky. **The methodology** of the work relies on the intonational concept of music, as well as on interdisciplinary and historical and cultural approaches that allow to identify the spiritual and religious foundations of the musical theater of M. Mussorgsky, including his opera “Boris Godunov”. **The scientific novelty** of the work consists in the further deepening and enrichment of ideas about the poetics of the operatic creativity of M. Mussorgsky and the peculiarities of its interpretation in the context of the spiritual and ethical searches of European culture at the end of the twentieth century. **Conclusions.** “Boris Godunov” by M. Mussorgsky is a unique work of the European musical theater of the 19th century. Numerous author’s and staged versions of the opera, actively demanded in modern performing practice, reveal the consistent movement of the author’s musical and dramatic thought from “mono-opera” to “historical

folk musical drama”, as well as the organic interaction of the indicated genre components of the poetics of the said work. At the same time, the figurative and semantic specificity of the opera is based on the spiritual and religious, “temple” constants that form the basis of Russian musical classics, which is also manifested in the places where the action develops, concentrated on the parish territory; and on the essential dramatic role of the characters involved in the hagiographic tradition (Tsarevich Dimitri, Pimen) and the highest manifestations of national religiosity and spirituality (Foolishness for Christ); and in the demand in poetics for the work of the semantics of prayer, bell ringing, revealing the liturgical and mystery context of both the image of Boris Godunov and the poetical and intonational features of the opera by M. Mussorgsky as a whole as a “drama of conscience” (N. Teterina). The indicated spiritual and religious context turned out to be required in the historical existence of the work at the end of the 20th century, and also correlated with the spiritual and aesthetic attitudes of A. Tarkovsky’s work. His directorial concept for staging an opera by M. Mussorgsky was formed at the intersection of mastering the spiritual constants of Russian culture and their creative rethinking. The latter affected the addition of the symbolic “series” of the work with semantic signs of the Trinity icon, the pendulum, the map of Russia, as well as the spiritual deepening of the image of the Foolishness for Christ.

Key words: Russian opera of the XIX century, musical theater of M. Mussorgsky, “Boris Godunov” of M. Mussorgsky, religious and ethical issues of “Boris Godunov” of M. Mussorgsky.

Кньшиова Татьяна Петровна, заслуженная артистка Украины, доцент, приват-профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Христианские аспекты поэтики «Бориса Годунова» М. Мусоргского и их претворение в сценической версии А. Тарковского

Цель работы – выявление христианской составляющей поэтики «Бориса Годунова» М. Мусоргского и особенностей ее интерпретации в режиссерской постановочной версии А. Тарковского. **Методология исследования** опирается на интонационную концепцию музыки, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, позволяющие выявить духовно-религиозные основания музыкального театра М. Мусоргского, в том числе его оперы «Борис Годунов». **Научная новизна** работы состоит в дальнейшем углублении и обогащении представлений о поэтике оперного творчества М. Мусоргского и особенностях ее интерпретации в условиях духовно-этических исканий европейской культуры конца XX столетия. **Выводы.** «Борис Годунов» М. Мусоргского являет собой уникальное произведение европейского музыкального театра XIX столетия. Многочисленные авторские и постановочные редакции оперы, активно затребованные в современной исполнительской практике, выявляют последовательное движение авторской музыкально-драматургической мысли от «монооперы» до «исторической народной музыкальной драмы», а также органичность

взаимодействия обозначенных жанровых компонентов поэтики названного сочинения. Одновременно образно-семантическая специфика оперы базируется на духовно-религиозных, «храмовых» константах, составляющих основание русской музыкальной классики, что проявляется и в местах развития действия, сосредоточенных на прихрамовой территории; и на существенной драматургической роли персонажей, причастных к агиографической традиции (царевич Димитрий, Пимен) и высших проявлений национальной религиозности и духовности (Юродивый); и в востребованности в поэтике произведения семантики молитвы, колокольного звона, выявляющих литургийно-мистериальный контекст как образа Бориса Годунова, так и поэтико-интонационных особенностей оперы М. Мусоргского в целом как «драмы совести» (Н. Тетерина). Обозначенный духовно-религиозный контекст оказался затребованным в историческом бытии произведения в конце XX столетия, а также соотносимым с духовно-эстетическими установками творчества А. Тарковского. Его режиссерская концепция постановки оперы М. Мусоргского формировалась на пересечении освоения духовных констант русской культуры и их творческого переосмысления. Последнее сказалось на дополнении символического «ряда» произведения семантически признаками иконы «Троица», маятника, карты России, а также на духовном углублении образа Юродивого.

Ключевые слова: русская опера XIX столетия, музыкальный театр М. Мусоргского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, религиозно-этическая проблематика «Бориса Годунова» М. Мусоргского.

Актуальність теми дослідження. М. Мусоргський — одна з визначних постатей світового музичного театру. Його творчість — предмет великого інтересу не тільки вокалістів-виконавців, а й музикознавців, культурологів, а у XX столітті режисерів-постановників, що реалізують на світових оперних сценах сучасні версії тлумачення поезики його музичного театру. Сукупний досвід вивчення спадщини цього автора шоразу відкриває нові «герменевтичні кола», духовно-сміслові глибини й багатовимірність його творчого генію, актуального як для культурно-історичних реалій другої половини XIX століття, так і для сучасності. На думку М. Сабініної, «удивляючись у трагічні колізії минулого, Мусоргський судом вищої моральності судить і минуле, і сьогодення, провидить майбутнє батьківщини, що загрожує нечуваними потрясіннями» [14, с. 219]. Сказане співвідносно й з оперою «Борис Годунов», сценічна доля якої на рубежі XX–XXI століть ознаменувалася двома знаковими постановками, здійсненими під керівництвом видатних кінорежисерів сучасності — О. Сокурова, а також А. Тарковського. Останньому вдалося вті-

лити в роботі не тільки багатовимірність оперного шедевра М. Мусоргського, а й духовно-етичні шукання свого сучасника, спрямовані на дослідження драми людської свідомості, моральної відповідальності за весь світ, що єднають творчу діяльність геніїв різних епох і визначають актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє інтерес, що зростає, до творчої спадщини й особистості М. Мусоргського. Фундаментальні дослідження його творчості, представлені в роботах Г. Хубова [19], Е. Фрід, Р. Ширінян, М. Сабініної [14], І. Лапшина [7], В. Протопопова [13], можна доповнити науковими розвідками останніх десятиліть, серед яких суттєве місце посідають праці Р. Берченка [2], Л. Жуйкової [4], а також дисертаціями та супутніми публікаціями О. Михайлової [9; 10], Н. Тетеріної [18], І. Гури [3], Н. Серьогіної [15], що виявляють семантичну багатозначність його музично-театральної творчості, зокрема жанрово-інтонаційної специфіки «Бориса Годунова». Проте показово, що духовно-релігійний складник музичного театру М. Мусоргського, його «храмова константа» (А. Луніна) поряд з «історизмом художнього мислення» цього автора лише недавно стали предметом мистецтвознавчих, музикознавчих [8; 12], а також оригінальних режисерсько-сценічних узагальнень [1; 16], що виявляють безмежність духовно-етичного «всесвіту» композитора та потребують його подальшого дослідження.

Мета дослідження — виявлення християнського складника поетики «Бориса Годунова» М. Мусоргського й особливостей її інтерпретації в режисерській постановочній версії А. Тарковського. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дають змогу виявити духовно-релігійне підґрунтя музичного театру М. Мусоргського, зокрема його опери «Борис Годунов».

Наукова новизна роботи полягає в подальшому поглибленні та збагаченні уявлень про поетику оперної творчості М. Мусоргського й особливості її інтерпретації в умовах духовно-етичних шукань європейської культури кінця ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Творча особистість М. Мусоргського, його духовно-релігійний складник при всій різноманітності наукових розвідок, присвячених цьому автору, поки

залишаються предметом дискусій і припущень, оскільки предметом дослідження в цьому разі стає духовний світ автора, котрий він завжди оберігав від сторонньої уваги. А. Луніна констатує, що «релігійно-моральна тема творчості М. Мусоргського в обговоренні досить складна, тому що все, що стосувалося віри й внутрішньої «сакральної» сторони життя композитора, ним приховувалося. Уривчасті, сумбурні, суперечливі міркування про Божественне, що іноді зустрічаються в епістолярній спадщині композитора, картину релігійних переконань Мусоргського чи ледь розкривають. І хоча І. Лапшин указує на еволюцію поглядів Мусоргського від релігійно-морального зацікавлення й захоплення Іоганом-Каспаром Лафатером до безвір'я або, точніше, до віри в доктрину дарвінівського вчення про походження людини, питання його внутрішньої віри так і залишається невирішеним» [8, с. 97].

Згадуваний цитованим автором І. Лапшин, досліджуючи внутрішній світ М. Мусоргського, фіксує також увагу на певній парадоксальності його світобачення, у якому дивним чином поєднувалося сполучення «здатності до розуміння та художнього співпереживання чужої релігійності з великою дозою особистого скепсису» [7, с. 317]. Аналізуючи далі погляди М. Мусоргського на життя, людину та долю всього людства, автор констатує їх зв'язок із трагічним образом смерті та його песимістичним сприйняттям. На його думку, релігійність композитора є «релігійністю хворої душі», яка, у свою чергу, є «ареною вічної боротьби Бога з дияволом» [7, с. 319], породжуючи тим самим і світ духовних страждань своїх героїв і їхнє прагнення до духовної досконалості.

Позначений скепсис водночас межував у свідомості композитора з глибоким інтересом до світу православної культури. Як уважає Н. Сербьогіна, «містичні погляди в листах Мусоргського проявляються якраз улітку 1872 року під час завершення другої редакції «Бориса» і на самому початку роботи над «Хованщиною». С. Тишко бачить можливі витоки містичних поглядів Мусоргського в читанні літератури про російський розкол, книг про Серафима Саровського...» [15, с. 67].

Проте, незважаючи на певні протиріччя його духовних переконань і відзначений багатьма дослідниками скепсис, для більшості нащадків творча постать М. Мусоргського сприймається передусім на рівні «митця християнської культури». «О. Бенуа пов'яже релігійний початок творчості композитора

з трагізмом як його першопричиною: «Мистецтво Мусоргського не було б таким народним, таким зворушливим, таким релігійним, якби воно не було «виплаканим». Г. Свиридов розцінював спадщину Мусоргського як «апологію православ'я», «розмову з Богом» [3].

Позначена духовно-релігійна якість є показовою для більшої частини творчого спадку композитора. Історизм та акцентування соціальних суперечностей суспільного життя в М. Мусоргського завжди сусідять зі звертанням до Вічного, Сакрального, Надбуттєвого. У «Хованщині» це символічно відтворено в темі церковного розколу, що визначає духовно-історичні долі Русі протягом багатьох останніх століть. У «Картинках з виставки» – це всесвіт культур різних часів і національно-історичних традицій, увінчаний у фінальній п'єсі дзвоном і стилізацією церковного православного співу, що символізують глибинні духовні витоки російської культури та європейської культури загалом. Опера «Борис Годунов» також стає яскравим утіленням позначеної духовної «домінанти» творчості композитора.

Цей твір має унікальну історію та навіть сьогодні існує в багатьох сценічних версіях-редакціях. Як пише О. Михайлова, що досліджує першу авторську редакцію «Бориса Годунова» М. Мусоргського (1869), «важко знайти інший музичний шедевр ХІХ століття, який викликав би стільки наполегливих, різночасових спроб замінити оригінали «кращими», «більш сучасними» текстами і стільки зусиль повернутися до першоджерел» [9, с. 3]. У сценічній практиці сьогодення однаково затребуваними є всі різноманітні авторські версії цього спектаклю, що робить його унікальним твором світового оперного мистецтва, що розкрив багатогранність генія М. Мусоргського. Фіксуючи увагу на жанрових метаморфозах авторських редакцій «Бориса Годунова», що позначили рух творчої думки композитора від «моноопери» (перша редакція) до «історичної народної музичної драми» (друга редакція та її варіанти), Н. Тетеріна констатує, що «перехід від тенденції «мікроісторичної концепції драми совісті царя Бориса» до тенденції «макроісторичної концепції драми совісті російського народу» знаменує собою процес грандіозної еволюції в мисленні композитора-драматурга» [18, с. 34].

Подібний унікальний музично-сценічний досвід, активно затребуваний у сучасній постановній практиці, свідчить про

яскраво виражену новаційність опери М. Мусоргського, що не має аналогів у європейському музичному театрі XIX століття. «Не декларуючи оперної реформи, композитор, по суті, здійснив реформу, яка не поступається вагнерівській, а для Росії – і більш перспективну. «Борис» поєднав доти неподдануване. У ті часи опера ще не здійснювала замаху пильно аналізувати внутрішній світ великої реальної особистості, тобто зробитися в повному розумінні слова психологічною драмою, а не драмою любові, ревнощів, насильницької розлуки» [14, с. 256].

Сказане багато в чому визначає також і жанрову специфіку «Бориса Годунова» М. Мусоргського, яка, за влучним спостереженням М. Сабініної, є «монодрамою, упровадженою в широку багатопланову історичну дію» [14, с. 259], і що, додамо, водночас базується на духовно-релігійних константах, які становлять ґрунт музичної класики російської культури, її літургійний смисл з часів М. Глинки.

Дія названої опери композитора при всій її масштабності й історичній зумовленості все ж є зосередженою на певному «образно-просторовому контексті», що частіше всього пов'язаний із прихрмовою територією [9, с. 21]. «Храм, монастир, собор є не тільки місцем проведення обрядово-ритуальних дійств, це семантично й функціонально значимі топоси. Церква й біляцерковний простір – це хронотопи небесно-божественного царства, символ живого втілення ідеї соборності, знак святості. Згідно з висновками Т. Антипової: «Соборна площа Московського Кремля засобами архітектурної символіки втілювала ідею споконвічного кругообігу життя російських царів. В Успенському соборі – їх вінчали на царство, в теремах і палатах <...> вони жили, в Архангельському соборі <...> вони знаходили вічний спокій» [8, с. 97]. Серед «просторово-храмових одиниць», де відбуваються кульмінаційні події оперного оповідання, фігурує Чудов монастир, де й за часів Бориса Годунова зберігається пам'ять про царевича Димитрія, а також зароджується зухвалий план Самозванця. Один із суттєвих моментів драми – протистояння Бориса та народу – пов'язаний із собором Василя Блаженного.

Духовна аура та символізм позначених місць (за винятком Третього («польського») акту) також визначає причетність учасників дії до їх сакральної сутності. На думку А. Луїної, «основна «храмова» над-ідея розкривається в хорових

епізодах — хорі ченців-пустельників I дії, хорі схими IV дії й хорі калік перехожих першої картини Прологу, які в контексті сюжетнодієвого ряду опери сприймаються як певні позачасові символи небесного, божественного, позамежного. Хори — це реальне втілення Небесного Храму на землі, свого роду концентрат святості — об'єктивна субстанція Ідеального. За ступенем драматургічної значимості їх можна співвіднести з хорами давньогрецької трагедії, що коментують, роз'яснюють дію й дають моральну оцінку подіям» [8, с. 99].

Останнє зауваження дослідниці є дуже важливим, оскільки паралелі між історичною драмою М. Мусоргського та античним театром показові не тільки для трактування масових хорових сцен, а й для вибудовування образу головного героя — Бориса Годунова, який В. Павлінова порівнює з Едіпом-царем Софокла. «Асоціації породжує централізація дії навколо драми совісті царя, пов'язаної зі стражданнями народної маси...» [12, с. 124].

Окрім цього, в опері фігурують персонажі, безпосередньо пов'язані з духовними традиціями російської культури. До таких зараховуємо царевича Дмитрія, що представлений в опері відповідною лейттемою та агіографічними оповіданнями про нього в монологах Пимена та Шуйського. Як докір совісті, привід, що неодноразово нагадує про себе, цей образ з'являється в драматичні моменти духовних страждань Бориса Годунова, обумовлюючи містеріальні аспекти поетики цього спектаклю. Показово, що в першій редакції «Бориса Годунова» драматургічний конфлікт вибудовувався саме навколо протиставлення образів Бориса і святого Дмитрія [9, с. 14].

Ще однією фігурою, безпосередньо причетною до духовного світу та його цінностей є Пимен. «Він є втіленням божественного світла, досягнутого шляхом молитви, поста, крайньої аскези. Він залучений до об'єктивної Духовної даності й в опері охарактеризований як «Муж правды и совета, муж жизни безупречной» (слова Шуйського (IV дія, друга картина)). Пимен — це символічний образ «князя церкви» (Б. Асаф'єв), який неупереджено оцінює всі події» [8, с. 99].

Героєм, що символічно окреслює власне національно-релігійну якість російської православної культури, є образ Юродивого, що практично не має аналогів у західноєвропейському музичному театрі XIX століття. Він уособлює собою найвищий прояв релігійності, простоти, совісті та є істотою

«не від світу цього», яка ніби споглядає Небесні світи із землі, а реальний світ тлумачить як арену боротьби світла і тьми, добра і зла, про що свідчить текстова-інтонаційна символіка його пророчих пісень-плачів. Додамо також, що цей вельми значимий в ідейно-драматургічній специфіці твору персонаж стає також та об'єктом особливої уваги театральних режисерів сучасності, у тому числі й А. Тарковського (див. нижче).

Подібного роду героя знаходимо в опері-міраклі Ж. Масне «Жонглер Богоматері», створеної вже на початку ХХ століття згідно з духовними шуканнями «релігійного відродження», показового й для культури Франції, що в цей період активно живилася також і творчим надбанням російської культури. Певна новаційність жанрової специфіки цього твору Ж. Масне, що формувалася на перетині традицій, власне музичного театру та міраклія, багато в чому зумовлена також якостями головного героя – жонглера Жана, що суттєво відрізнявся від інших персонажів європейського (у т. ч. й французького) музичного театру, де зазвичай панували сильні, яскраві особистості, спроможні протистояти долі, боротися за свої ідеали, почуття тощо. Головний герой опери Ж. Масне – бідний жонглер, що належав до когорти «універсальних артистів» [17, с. 74] і водночас до «вбогих духом», що втілювали ідеал справжнього духовного життя.

Повертаючись до твору М. Мусоргського, відзначимо, що духовно-християнська сутність поетики «Бориса Годунова» виявляється не тільки в персонажах-носіях сакральних ідей, а й у їхніх антиподах, якими є Самозванець, а також Варлаам і Місаїл. «Самозванець Лжедимитрій є не тільки пародійно-карнавальним антиподом образу Бориса, а й полярно-негативним відбиттям Світлого Лику царевича Дмитрія. Він розстрига-відщепенець, який своїм зазіханням на ангелоподібний образ царевича Дмитрія потоптав свята святих – віру в Бога, істину, святість». Аналогічним чином «Варлаам і Місаїл уміло «жонглюють» своїми масковим амплуа, виявляючи себе згідно із ситуацією то в одному, то в іншому уособленні. Якщо бродяжна природа – це їхня природна сутність повною мірою, що яскраво розкриється в «Сцені під Кромами» (третя картина IV дії), то, перебуваючи в такому статусі, їм не потрібно ховатися й хитрити із самими собою. Амплуа «старців смиренних» – це їхнє личинкове обличчя» [8, с. 100–101].

Позначена духовно-символічна специфіка поезики «Бориса Годунова» М. Мусоргського стала визначальною й у трактуванні образу її головного героя. Традиційним місцем у порівнянні його тлумачення в однойменних творах О. Пушкіна та М. Мусоргського стала констатація домінування державотворчих якостей у першого й акцентуація «трагедії совісті» в другого. Показово, що вирішальна роль духовно-етичного фактору в трактуванні образу Бориса виявила свого часу не тільки позначену вище християнську позицію композитора («релігійність хворої душі»), а й особливості світосприйняття його сучасників і нащадків. О. Михайлова констатує, що «на рубежі XIX–XX століть відбувається «переоцінка цінностей»: усе більше істориків доходять висновку про невинність Бориса в смерті Димитрія, високо оцінюють роль цього царя в історії Росії» [9, с. 8]. Б. Асаф'єв афористично визначив сутність цього персонажа так: «... людина з хворою совістю, а не цар Борис» [14, с. 255]. Подібне його сприйняття характерне й для виконавської концепції цього образу у Ф. Шаляпіна, якого приваблювала в ньому передусім «психологічна драма, саме «драма совісті», яка на рубежі XIX–XX століть стала однією з найважливіших тем російської літератури та російського театру. Муки Бориса як покарання за злочин викликали у Ф. Шаляпіна співчуття, жалість і симпатію» [6, с. 86]. Відзначимо також, що акцентування саме теми «совісті» як сутності морального переживання становило також один із показових духовно-етичних напрямів творчої діяльності А. Тарковського, що вже 80-ті роки XX століття здійснив оригінальну постановку оперного шедевру М. Мусоргського.

Причетність образу Бориса Годунова до духовно-християнського підґрунтя твору в опері розкривається поступово. Автор послідовно простежує «процес пробудження й посилення в душі Бориса святості, його тяги до Світла, прагнення очистити совість, знайти опору у вірі, примиритися з Богом <...> Шлях пізнання Борисом духовної істини пролягає через душевні страждання, від зовнішньої сакральності до внутрішньої, з поступовим убуванням першої й посиленням другої» [8, с. 99]. Відповідно до логіки оповідання, злочин, здійснений ним, – у минулому, тоді як реальні події твору виявляються зосередженими (особливо в першій редакції опери М. Мусоргського) на муках совісті й каятті. Його життєвий шлях, обмежений подіями опери, розгортається на межі

між буттям історичним і містеріальними проявами духовного світу, являючи в кінцевому підсумку повчальну історію поступового духовного преображення грішника, що викликає також певні паралелі з деякими героями творів Ф. Достоевського [7, с. 320–322].

Молитва супроводжує найважливіші етапи царювання Бориса, а також сцену смерті. З іншого боку, її семантичне наповнення посилено символікою дзвону, що являє собою ще один «храмовий зріз» у драматургічній концепції драми М. Мусоргського. «Дзвін прорізає музичну тканину в моменти ідейно-стилістичних і драматургічних переломів, як, наприклад, у сцені коронації Бориса на царство, сцені галюцинацій Бориса (сцена з курантами) чи в завершальній, фінальній сцені опери – сцені з Юродивим. Мусоргський трактує дзвін полісемантично. Знаково багатозначна семантика дзвону формується ситуаційним, драматургічним, композиційним контекстами» [8, с. 6].

Показово, що подібне глибинне сприйняття символіки дзвону композитор співвідносив не тільки з образом Бориса Годунова, а й із власною долею та високою пам'яттю про своїх видатних сучасників, у тому числі Ф. Достоевського, творчість якого він дуже цінував. Згідно з матеріалами дослідження І. Лапшина, будучи присутнім на пам'ятному літературному зібранні у зв'язку зі смертю великого письменника, «Мусоргський сів за рояль і зімпровізував похоронний дзвін, на кшталт того, який лунає в останній сцені «Бориса». Це був передостанній публічний виступ Мусоргського, а музична імпровізація – його останнім «вибач» не тільки покійному співцеві «принижених і ображених», а у усім живим» [7, с. 321–322].

Творчі заповіді великого російського композитора та духовно-етичні настанови його героїв виявилися актуальними й для багатьох митців ХХ століття, у тому числі й для А. Тарковського, для якого настанова Данили Заточника «не зри внешняя моя, но воззри внутренняя моя» стала своєрідним духовно-творчим кредо та визначила поетику його кінематографу [11, с. 37]. За влучним спостереженням С. Загребіна, «у фільмах Тарковського досліджується моральна природа людини, в основі якої – совість як сутність морального переживання й сором як усвідомлення духовної недосконалості» [5, с. 276]. Така проблематика обумовлює органічне поєд-

нання в його творах минулого, сьогодення та майбутнього, що також має аналогії з базовим творчим методом М. Мусоргського («бий у минулому сьогоднішнє...»).

Досвід утілення духовно-історичних констант російського образу світу та культури, представлений у картині «Андрій Рубльов», А. Тарковський також зумів реалізувати в постановці опери «Борис Годунов», що здійснена в 1983 році на сцені Лондонського театру «Коверт-Гарден». Сценографом вистави став художник М. Двигубський, який працював з А. Тарковським над фільмом «Дзеркало», а художником по світлу – Роберт Брайн. За диригентським пультом стояв маестро Клаудіо Аббадо, а партію Бориса блискуче виконав Роберт Ллойд.

В інтерв'ю кореспонденту газети «Таймс» у 1983 році А. Тарковський сказав: «Мене займає головним чином внутрішня драма самого Бориса, і я думаю, що якщо б я знімав цю оперу, то фільм вийшов би камерний, інтимний. У центрі «Бориса» проблема не влади, а людини, зломленої владою» [1]. Звертаючись до другої редакції опери М. Мусоргського, режисер тем не менше в сценічній версії вдало поєднав смислові «акценти» різноманітних версій цього твору, усе ж приділяючи першорядну увагу розкриттю глибини духовних страждань Бориса. Показово, що в цій виставі А. Тарковський повністю відмовився від зависи. «Перехід від однієї картини до іншої відзначався простим затемненням, і вся дія спектаклю розгорталася в одній декорації, яка, однак, завдяки висвітленню й декільком скупим і точним деталям набувала щоразу мовби новий обрис, нове смислове значення» [16, с. 309]. У кінцевому підсумку вистава набула сенсу не тільки спектаклю «для слухання», а й візуального видовища, що втілило найбільш показові кінематографічні прийоми-символи А. Тарковського, відомі в його попередніх роботах.

Ю. Анохіна в рецензії на спектакль констатує, що авторські символи, уведені А. Тарковським у цю сценічну версію, надали особливу оригінальність і метафізичну глибину цій постановці, викликаючи певні паралелі з філософським релігійно-етичним кінематографом російського режисера. «Перший відомий символ – ікона Трійці, спроектована на сценічний задник. Явище Трійці, вихопленої з темряви світловим променем-«камерою», глядач спостерігав у ту хвилину,

коли диявол входив у душу ченця Григорія і той скидав із себе чернече вбрання, щоб змінити його на одяг Самозванця. Подібне явище спостерігалось й наприкінці вистави, коли народ, утомлений від пекельних оргій і бунту, забувався важким сном, а Юродивий, як неприкаяний, тинявся по сцені. У цю хвилину на «задньому плані» з'являлася фігура ангела, що пересувався над землею. І бачив її тільки Юродивий. Тут, як і у фільмі «Андрій Рубльов», божественна краса і сяйво сакрального світу відкривалися чистим серцем людям у годину великої скорботи і лих, зміцнюючи дух і рятуючи душу заплаканої Русі» [1].

Другий символ, який А. Тарковський уводить у спектакль, – маятник, який розгойдувався в арці, відраховуючи час, що залишився злочинному царю, і завмирав у момент його смерті. Прообраз цього маятника, за свідченням кінознавців, знаходимо в тому ж фільмі «Андрій Рубльов», у кінці сцени розправи над Патрикеем.

Третій, найбільш знаковий, символ цієї постановки, на думку рецензента, – «величезна мапа Росії у вигляді килима, знахідка А. Тарковського, зазначена всіма рецензентами. Цей єдиний «декоративний» елемент «натякає» на царський терем, у якому розгортається дія. Карта-килим – це «простір Царьов», куди не сміють ступити ні мамка царівни, ні виверткий Шуйський, і тільки цар із дітьми вільно й безперешкодно проходять по ньому» [1].

Досить оригінальним є також трактування образу Юродивого (у спектаклі А. Тарковського його роль виконував Патрік Пауер), якого сам режисер характеризував так: «Він схожий на Мишкіна й Дон Кіхота. Він теж самотній, і його завдання – акцентувати помилковість шляху, яким ідуть люди» [16, с. 311]. При подібному підході очевидним є співвідношення цього персонажа зі знаковими фігурами світової літератури, що сходили не тільки до спадщини Ф. Достоевського, а й до представників ренесансної епохи. Водночас А. Тарковський уносить у його тлумачення власний авторський «штрих», представляючи його сліпим. Герой протягом усієї вистави з'являється з мішком на голові. «Юродивий сліпий, але він прозирає горній світ, йому відкривається те, що приховано від інших» [1]. Ця смислова деталь трактовки одного з головних персонажів спектаклю принципово відрізняє його від трактовки О. Пушкіним та М. Мусоргським.

У двох останніх авторів «Юродивий прозрівав насамперед суть земних речей, виводячи перед «народні очі» таємниці механізму злочинів, що творилися за високими царськими стінами: «не можна молитися за царя Ірода». У Тарковського Юродивий змушує згадати «Сліпих» Брейгеля – він прозріває не так суть земних речей, які завжди тяжкі, дріб'язкові, грубі, а вищого й останнього, Суддю і Спасителя» [16, с. 312], що, додамо, власне й виявляє не тільки християнські етичні настанови оперного шедеву М. Мусоргського, а і його актуальність у духовно-історичних реаліях культури кінця ХХ століття.

Висновки. «Борис Годунов» М. Мусоргського являє собою унікальний твір європейського музичного театру ХІХ століття. Численні авторські та постановочні редакції твору, активно затребувані в сучасній виконавській практиці, виявляють послідовний рух авторської музично-драматургічної думки від «моноопери» до «історичної народної музичної драми», а також органічність взаємодії позначених жанрових компонентів поезики названого твору. Водночас образно-семантична специфіка опери базується на духовно-релігійних, «храмових» константах, які становлять ґрунт російської музичної класики, що виявляється й у місцях розгортання оповідання, зосереджених на прихрамовій території, і на суттєвій драматургічній ролі персонажів, причетних до агіографічної традиції (царевич Димитрій, Пимен) і вищих проявів національної релігійності й духовності (Юродивий), і в затребуваності в поезиці твору семантики молитви, дзвону, що виявляють літургійно-містеріальний контекст як образу Бориса Годунова, так і поезико-інтонаційних особливостей опери М. Мусоргського загалом як «драми совісті» (Н. Тетеріна). Позначений духовно-релігійний контекст виявився затребуваним в історичному бутті твору в кінці ХХ століття, а також співвідносним із духовно-естетичними настановами творчості А. Тарковського. Його режисерська концепція постановки опери М. Мусоргського формувалася на перетині засвоєння духовних констант російської культури та їх творчого переосмислення. Останнє позначилося на доповненні символічного «ряду» твору семантичними ознаками ікони «Трійця», маятника, мапи Росії, а також на духовному поглибленні образу Юродивого.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анохина Ю. Два «Бориса» (о постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым). URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html> (дата обращения: 04.08.2020).
2. Берченко Р.Э. Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 221 с.
3. Гура И.С. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2003. URL: dslib.net (дата обращения: 30.07.2020).
4. Жуйкова Л. Музыкальная эстетика М.П. Мусоргского. Научное издание. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 216 с.
5. Загребин С.С. Этика Тарковского. Челябинск : ООО «Работа плюс», 2012. 307 с.
6. Зорилова Л.С. О работе Федора Ивановича Шаляпина над образом Бориса Годунова. *Вестник АХИ*. 2017. № 8. С. 83–92.
7. Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский. *Звучащие смыслы. Альманах*. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. С. 275–332.
8. Луніна А. Храмова константа в «Борисі Годунові» М. П. Мусоргського. *Мистецтвознавство України*. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 12. С. 96–108.
9. Михайлова Е. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в редакции 1869 года: Истоки концепции. Драматургия. Слово в опере : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2012. 25 с.
10. Михайлова Е. Христианская идея и молитва: Первая редакция «Бориса Годунова». *Музыкальная академия*. 2011. № 2. С. 32–37.
11. Нехорошев Л. «Андрей Рублев»: спасение души. *Мир и фильмы Андрея Тарковского* / сост. А.М. Сандлер. Москва : Искусство, 1990. С. 37–64.
12. Павлинова В.П. Музыкальные драмы М. П. Мусоргского в свете русских литургических и античных театральных координат. *Вестник ПСТГУ. Серия V «Вопросы теории и истории христианского искусства»*. 2019. Вып. 33. С. 114–133.
13. Протопопов В. Образ Бориса Годунова в опере Мусоргского. *Советская музыка*. 1939. № 4. С. 34–48.
14. Сабинина М. М.П. Мусоргский. *История русской музыки* : в 10 т. Москва : Музыка, 1994. Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 210–286.
15. Серегина Н. Прославление Богородицы во Вступлении к опере «Хованщина» М.П. Мусоргского. *М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство* : сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения

М. П. Мусоргського (5–6 апреля 2014 г.). Санкт-Петербург ; Великие Луки : Российский институт истории искусств, 2015. Вып. 1. С. 66–75.

16. Суркова О. «Борис Годунов» – постановка Андрея Тарковского. *Мир и фильмы Андрея Тарковского* / сост. А.М. Сандлер. Москва : Искусство, 1990. С. 309–313.

17. Татарнікова А.А. Містериально-славословні аспекти французького музичного театру початку ХХ століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Масне). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: «Мистецтвознавство»)* : науковий збірник. 2020. Вип. 32. С. 72–78.

18. Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского (от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2007. 43 с.

19. Хубов Г. Н. Мусоргский. Москва : Музыка, 1969. 804 с.

REFERENCES

1. Anokhina, Yu. (2020). Two «Boris» (about the production of M. Mussorgsky's opera by Andrei Tarkovsky and Alexander Sokurov). Retrieved from <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anokhina2.html>.

2. Berchenko, R. E. (2003). Composer direction by M.P. Mussorgsky. Moscow : Editorial URSS [in Russian].

3. Gura, I. S. (2003). M. P. Mussorgsky: The Metaphysics of Tragedy. Candidate's thesis. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki i teatra. Retrieved from dslib.net.

4. Zhuykova, L. (2015). Musical aesthetics of M. P. Mussorgsky. Scientific publication. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].

5. Zagrebin, S. S. (2012). Ethics of Tarkovsky. Chelyabinsk: OOO «Rabota plyus» [in Russian].

6. Zorilova, L. S. (2017). On the work of Fyodor Ivanovich Chaliapin on the image of Boris Godunov. *Vestnik AKHI*, 8, pp. 83–92 [in Russian].

7. Lapshin, I. (2007). Modest Petrovich Mussorgsky. *Zvuchashchiye smysly. Al'manakh*. St. Petersburg : Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, pp. 275–332 [in Russian].

8. Lunina, A. (2012). Temple constant in «Boris Godunov» by M. P. Mussorgsky. *Mystetstvoznavstvo Ukrayiny*, 12, pp. 96–108 [in Ukrainian].

9. Mykhaylova, E. (2012). «Boris Godunov» by M. P. Mussorgsky in the edition of 1869: The origins of the concept. Dramaturgy. The word in the opera. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg : Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].

10. Mykhaylova, E. (2011). Christian Idea and Prayer: First Edition of «Boris Godunov». *Muzykal'naya akademiya*, 2, pp. 32–37 [in Russian].

11. Nekhoroshev, L. (1990). «Andrei Rublev»: the salvation of the soul. *Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo*. Moscow : Iskusstvo, pp. 37–64 [in Russian].

12. Pavlinova, V. P. (2019). Musical dramas by M.P. Mussorgsky in the light of Russian liturgical and antique theatrical coordinates. *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy teorii i istorii khristianskogo iskusstva*, 33, pp. 114–133 [in Russian].

13. Protopopov, V. (1939). The image of Boris Godunov in Mussorgsky's opera. *Sovetskaya muzyka*, 4, pp. 34–48 [in Russian].

14. Sabinina, M. (1994). M. P. Mussorgsky. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t*, 7, pp. 210–286 [in Russian].

15. Seregina, N. (2015). Glorification of the Mother of God in the Introduction to the opera «Khovanshchina» by M. P. Mussorgsky. *M. P. Musorgskiy: Istoki. Istina. Iskusstvo : Sb. statey i materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 175-letiyu so dnya rozhdeniya M. P. Musorgskogo (5-6 aprelya 2014 g.)*. St. Petersburg; Velikie Luki : Rossiyskiy institut istorii isusstv, 1, pp. 66–75 [in Russian].

16. Surkova, O. (1990). Boris Godunov – production by Andrei Tarkovsky. *Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo*. Moscow: Iskusstvo, pp. 309–313 [in Russian].

17. Tatarnikova, A. A. (2020). Mysterial-praise aspects of the French musical theater on the ear of the XX century (on the butt of «The Juggler of the Mother of God» by J. Massenet). *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku (napryam: «Mystetstvoznavstvo»): nauk. zbirnyk*, 32, pp. 72–78 [in Ukrainian].

18. Teteryna, N. Y. (2007). Historicism of M. P. Mussorgsky's artistic thinking (from source studies and textology to dramatic concepts and philosophy of history). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [in Russian].

19. Khubov, G. N. (1969). Mussorgsky. Moscow: Muzyka [in Russian].

УДК 78.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-16>**Олег Николаевич Таганов**

ORCID: 0000-0003-1193-3466

кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры философии и культурологии
Гуманитарного института
Национального университета кораблестроения
имени адмирала Макарова
oltag@i.ua

ТОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА КАК ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Цель статьи – сопоставление пространственных представлений в мифологически-космогонических системах разных культур и специфических особенностей музыкальных структур и систем. **Методология исследования.** Методологическую основу исследования составляют компаративный анализ, ретроспективный анализ, индуктивная аналогия, системный анализ, а также метод дифференциации и обобщения. **Научная новизна.** В статье впервые обобщаются принципы внутреннего взаимодействия феноменов из совершенно разных сфер науки и культуры, которые коррелируют между собой на основе общих законов развития и объективных порождающих причин. В статье закладывается основание для разработки динамической пространственной модели музыкальных систем. **Выводы.** Музыкально-ладовые системы в своей эволюции тесно связаны с культурами, в которых они возникли и коррелируют с соответствующими моделями миропонимания этих культур. Очевидно, что связь между космогоническими и ранними музыкальными системами предполагала если не абсолютно тождественный, то очень похожий принцип их строения. Двоичность, троичность и подобная делимость в музыкальной системе дублировала идею делимости и взаимоотношений миропорядка в его космическом универсализме. В то же время существует объективная физическая данность природы звука и его психологического восприятия человеком, позволяющие создавать концептуальные пространственные модели музыкальных систем на основе общих законов и семантических параллелей с системами в других областях знания. Поскольку европейская музыкальная традиция, опираясь на объективную структуру физического феномена звука, тесно связана с основами европейской школы теоретической математики,

вполне правомерно полагать, что развитие представлений о взаимоотношениях музыкальных тонов было сопряжено также с развитием мифологического и позже философского космогонического мировосприятия. Это подтверждается примерами множества цивилизаций. На основе этого предполагается возможность создания динамических пространственных моделей музыкально-ладовых систем. Это дополняет и расширяет спектр понимания процессов музыкального творчества, взаимодействия феномена музыки с другими сферами деятельности.

Ключевые слова: музыкальная система, космогония, миф, пространственная модель, число, У-син, Пифагор, музыкальный лад.

Taganov Oleg Nikolayevich, PhD of Arts, Associated Professor, Associated Professor at the Department of Philosophy and Culturology of the Humanities Institute of the Admiral Makarov National University of Shipbuilding

Tonal system as a spatial model: synergistic approach

Research objective. The aim of this work is to consider and compare the spatial concepts within mythologic-cosmogonical systems in different cultures and the features of the musical structures and systems. **The methodology** is comparative analysis, retrospective analysis, system analysis, inductive analogy, differentiation, generalization. **The scientific novelty.** In the article for the first time summarizes the principles of internal interaction and phenomena from completely different spheres of science and culture, which correlate with each other on the basis of common laws of development and objective giving causes. The article lays the foundation for the development of a dynamic spatial model of musical systems. **Conclusions.** Musical-modal systems in their evolution are closely related to the cultures in which they arose and correlate with the respective models of the world understanding of these cultures. Obviously, the connection between cosmogonic and early musical systems provided for, if not absolutely identical, then a very similar principle of their structure. Duality, trinity and similar divisibility in the musical system duplicated the idea of divisibility and relationships of the world order in its cosmic universalism. At the same time, there is an objective physical datum of the nature of sound and its psychological perception by man, which allows one to create conceptual spatial models of musical systems based on general laws and semantic parallels with systems in other areas of knowledge. Since the European musical tradition, relying on the objective structure of the physical phenomenon of sound, is closely connected with the foundations of the European school of theoretical mathematics, it is quite legitimate to believe that the development of ideas about the relationship of musical tones was also associated with the development of a mythological and later philosophical cosmogonic worldview. This is confirmed by the examples of many civilizations. On the basis of this, it is assumed that it is possible to create dynamic spatial models of musical-modal systems. This will complement and expand the range of understanding of the processes of musical creativity, the interaction of the phenomenon of music with other spheres of activity.

Key words: musical system, cosmogony, myth, spatial model, number, Wu Xing, Pythagoras, musical mode.

Таганов Олег Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри філософії та культурології Гуманітарного інституту Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова
Тональна система як просторова модель: синергетичний підхід

Мета роботи — зіставлення просторових уявлень у міфологічно-космогонічних системах різних культур та особливостей музичних структур і систем. **Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять компаративний аналіз, ретроспективний аналіз, індуктивна аналогія, системний аналіз, а також методи диференціації й узагальнення. **Наукова новизна.** У статті вперше узагальнюються принципи внутрішньої взаємодії феноменів з абсолютно різних сфер науки і культури, які корелюють між собою на основі загальних законів розвитку й об'єктивних причин, що породжують. У статті закладається основа для розроблення динамічної просторової моделі музичних систем. **Висновки.** Музично-ладові системи у своїй еволюції тісно пов'язані з культурами, у яких вони виникли, і корелюють із відповідними моделями світорозуміння цих культур. Очевидно, що зв'язок між космогонічними і ранніми музичними системами передбачав якщо не абсолютно тотожний, то дуже схожий принцип їхньої будови. Двоїчість, троїчість та подібна подільність у музичній системі дублювала ідею подільності і взаємин світопорядку в його космічному універсалізмі. Водночас існує об'єктивна фізична даність природи звуку та його психологічного сприйняття людиною, що дозволяють створювати концептуальні просторові моделі музичних систем на основі загальних законів і семантичних паралелей із системами в інших областях знання. Оскільки європейська музична традиція, яка спирається на об'єктивну структуру фізичного феномену звуку, тісно пов'язана з основами європейської школи теоретичної математики, цілком правомірно вважати, що розвиток уявлень про відношення музичних тонів був пов'язаний також з розвитком міфологічного і пізніше філософського космогонічного світосприйняття. Це підтверджується прикладами безлічі цивілізацій. На основі цього передбачається можливість створення динамічних просторових моделей музично-ладових систем. Це доповнює і розширює спектр розуміння процесів музичної творчості, взаємодії феномену музики з іншими сферами діяльності.

Ключові слова: музична система, космогонія, міф, просторова модель, число, У-сін, Піфагор, музичний лад.

Актуальність теми дослідження. Музыкальное искусство на современном этапе переживает некий переходный период очередной внутренней систематизации и консолидации, на что указывают многие искусствоведы, композиторы. В накопившемся багаже средств выразительности, идей, авторских концепций, стилей, результатов творческих поисков (удачных и неудачных), привлеченных элементов других видов искусств, синтезов различных уровней и тому подобного требуются

переосмысление, оценка и определение потенциальных перспективных векторов дальнейшего развития. В процессе этого переосмысления активное внимание с конца XX века привлекает концептуальный пространственно-временной аспект музыкальной сферы (в широком смысле). Долгое время его исследование имело чуть ли не антинаучный маркер в контексте темпорального бытия музыки как искусства звуков, и лишь немногие искусствоведы приоткрывали отдельные области пространственных особенностей в концептуальном существовании музыкальных идей.

Цель исследования заключается в сопоставлении пространственных представлений в мифологически-космогонических системах разных культур и специфических особенностей музыкальных структур и систем.

Научная новизна. В статье впервые обобщаются принципы внутреннего взаимодействия феноменов из совершенно разных сфер науки и культуры, которые коррелируют между собой на основе общих законов развития и объективных порождающих причин. В статье закладывается основание для разработки динамической пространственной модели музыкальных систем.

Изложение основного материала. По словам Дж. Юст, когда мы говорим о музыкальной структуре, «<...> we are dealing in yet another entirely different realm, music as a higher-cognitive object, or, to use Schoenberg's term, the *musical idea*. The perceptual space of music is the medium out of which the musical idea is shaped. But, just as the space of physical sound does not transfer directly to music perception, we should not assume that the musical idea exists in the same kind of space as the objects of perception”¹ [11, с. 6]. И хотя музыкальная поэтика не признает непосредственной связи между музыкально-художественным пространством и спецификой звукового воплощения его идеи через особенности тембрально-акустических свойств звука(ов), тем не менее невозможно игнорировать физические свойства и акустические законы, лежащие в основе объективного строения звуковых (в частности — музыкальных) комплексов. Влияние этих свойств может иметь большую или меньшую степень и опосредованность. Г. Лакофф и М. Джон-

¹ «<...> мы имеем дело с совершенно иной реальностью, музыкой как когнитивным объектом, или, выражаясь языком Шенберга, музыкальной идеей».

сон справедливо указывают: “Spatialization metaphors are rooted in physical and cultural experience; they are not randomly assigned”² [9, с. 19]. Некоторые тембральные композиционные техники и стили, характерные для таких композиторов, как Т. Мюрай, Ю. Дюфур, Ж. Гризе и другие, базируются непосредственно на имманентной системе обертоновых и формантных соотношений звука. Следует, однако, избегать соблазна полного отождествления структуры физического звука и структуры музыкального феномена. Дж. Юст подчеркивает: “The apparent similarity between our musical concepts and a physical description of sound tempts us into a false equivalence, the equation of music as a cognitive object and as a physical object. This temptation is so basic to musical thinking that the entire history of music theory may be viewed through its lens, so ever-present and fundamental is the need to reconcile them”³ [11, с. 5]. Вопрос существования музыкальных систем тесно связан с пространственным выражением таких систем в качестве моделей внутреннего и внешнего взаимодействия. Инструментом сопряжения потенциальных пространственных моделей в музыке и других сферах культуры является *соотношение*, выраженное через число. Однако «<...> число не просто количество, оно — тайна, поскольку в числах выражаются свойства музыкальной гармонии. Момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз), связанных единой симфонией людей» [4, с. 125].

Источником психологического «отождествления» музыкальных событий и пространственных координат в значительной мере является проекция физиологических реакций на звук и его интерпретация в объективных внешних и внутренних условиях существования (гравитация, дыхание). Относительно связи смыслового наполнения при восприятии музыки с позиционированием и ощущением тела в пространстве Мэтс Б. Кюсснер выдвигает предположение: “If the

² «Метафоры «опространствливания» уходят вглубь физического и культурного опыта; они не назначаются хаотично».

³ «Очевидное сходство между нашими музыкальными установками и физическим описанием звука подталкивают нас к ложному тождеству, уравниванию музыки как когнитивного объекта и физического объекта. Этот соблазн настолько основателен для музыкального мышления, что вся история теории музыки может рассматриваться сквозь эту призму, поэтому всегда и постоянно требуется их переосмысление».

body plays a central role in making sense of music, then studying music perception through overt bodily responses such as drawings and gestures should tell us something about this meaning-making process”⁴ [10, с. 35]. Эта проекция присутствует на всех структурных уровнях восприятия музыкальных произведений как основа механизма интерпретации [6].

Поскольку европейская музыкальная традиция, опираясь на объективную структуру физического феномена звука, тесно связана с основами европейской школы теоретической математики (см. идеи Пифагора), вполне правомерно полагать, что развитие представлений о взаимоотношениях музыкальных тонов было сопряжено также с развитием мифологического и позже философского космогонического мировосприятия. Это подтверждается примерами множества цивилизаций – античной европейской культуры (архаичные лады), древнекитайской культуры (система Wo-Xing), индо-тихоокеанской культуры (Carnatic system) и других. В своем исследовании Г. Лакофф и М. Джонсон указывают на то, что “<...> the major orientations up-down, in-out, central-peripheral, active-passive, etc., seem to cut across all cultures, but which concepts are oriented which way and which orientations are most important vary from culture to culture”⁵ [9, с. 25], тем не менее это не противоречит постулату, что в основе древних космогонических взглядов и ранних музыкальных систем лежит принцип опосредованного тождества. Характерными чертами для них являются пространственная логика их бытия и онтологическое единство. Развитие первых и вторых расширяет и усложняет структуру уровней подобного тождества, образуя потенциальную «событийную матрицу» – кодекс правил и ограничений в разнообразии гармоничного выражения и развития. Само понятие *гармонии* обуславливается соответствием отдельных взаимодействий и отношений правилам и ограничениям, сформированным этими матрицами.

⁴ «Если тело играет центральную роль в понимании музыки, то изучение восприятия музыки посредством явных телесных реакций, таких как движения и жесты, должно что-то прояснить для нас в процессе создания смысла».

⁵ «<...> большинство направлений вверх – вниз, внутрь – наружу, к центру – к периферии, активное – пассивное и т. д., кажется, присутствуют во всех культурах, но каким образом эти направления трактуются и какие из них более важные, различается от культуры к культуре».

Именно такую строгую систему отношений видели философы и математики еще со времен античности в пространственном расположении небесных тел, которая получила название «Гармония сфер» — «высокоорганизованная звуковая форма, соответствующая музыкальной «совершенной системе», лежавшей в основе античных научных музыкально-теоретических представлений» [3, с. 14]. Рассматривая структуру этого понятия, воплощенную в так называемом «Небесном гептахорде», как одну из разновидностей музыкальных систем, можно резюмировать, что любая музыкальная система является вариантом звуковой событийной матрицы (музыкальное произведение) в инвариантном физически объективном поле натурального звукоряда, выходящего за пределы воспринимаемых слухом звуковых колебаний в направлении инфра- и ультрадиапазонов.

Очевидно, что связь между космогоническими и ранними музыкальными системами предполагала если не абсолютно тождественный, то очень похожий принцип их строения. Это следует из свойств лада как системы, которая «фиксирует и обобщает свойственный каждому историческому периоду интонационный словарь эпохи — то есть сумму музыки, прочно осевшую в общественном сознании» [1, с. 246]. Двоичность, троичность и другая делимость в музыкальной системе дублировала идею делимости и взаимоотношений миропорядка в его космическом универсализме.

Дихотомичность свойственна, без преувеличения, всем категориям и элементам музыкального языка, поскольку любое движение, процесс немислимы вне оппозиционного сопоставления. В пространственной проекции дихотомичность присутствует прежде всего, как оппозиция по вертикали — верх — низ. Горизонтальная оппозиция возникает как проекция времени — прошлое — будущее. Так, рассматривая древние музыкальные системы, мы находим этому подтверждение и в оппозиционности главных тонов (высокий — низкий) любого древнегреческого тетрахорда, и в противопоставлении ладовых наклонений этих тетрахордов, и в существовании основных и гиполадов. Аналогичную картину можно наблюдать в зарождении системы Wo-Xing (5 элементов) в Китае и ее воплощения в музыке в виде пентатоники, где положительные (мужские, *янские*) тоны противопоставлялись отрицательным (женским, *иньским*). Более того, интересно отметить тот факт, что в китайской пятитоновой системе (о ней более под-

робно будем говорить ниже) присутствует *три ян*-тона (агенты Неба) и *два инь*-тона (агенты Земли), что косвенно коррелирует с пятью античными тетрахордами, образующими, по определению Е. Герцмана, *совершенную неизменную систему* [2, с. 29] (в объеме двух октав). При этом, как и в китайской системе, каждый тетрахорд *совершенной неизменной системы* соответствовал (по Аристиду Квинтилиану) природной стихии: «[тетрахорд] *нижних* – Земля, как самая низкая; *средних* – Вода, как самая близкая к Земле; *соединенных* – Воздух, ибо он, нисходя и опускаясь, вошел в морские глубины и норы Земли <...> Огонь – *разделенных* (тетрахорду – *О. Т.*), ибо для его природы перемещение вниз нежелательно, естественен же для него сладостный переход вверх; *верхних* – Эфиру, который должен относиться к краю (мироздания)» [цит. по: 2, с. 55]. В обеих названных системах *основным* неизменно выступает центральный тон – Земля. В античной системе – это *mesē* (средний); в системе У-Син – средний (по структурному положению в системе) тон Гун (Управляющий). Обеим системам свойственна определенная асимметрия, обеспечивающая их внутреннюю динамику и потенциальную системную открытость. Следует отметить, что в современной космологии также есть теория так называемой *барионной асимметрии Вселенной* с преобладанием позитивной (видимой) *материи* над негативной (невидимой) *темной материей* (ср. Ян – Инь). Их взаимодействие проявляется через гравитационные феномены – систему тяготений. Иными словами, *проявление фундаментальных принципов строения и взаимодействия в различных сферах и на разных уровнях бытия допускает возможность взаимной интерполяции различных свойств одной системы на потенциальные свойства другой системы.*

Троичность также является очень важным основополагающим и систематизирующим принципом в античной и восточной традициях. Всё, что имеет или может иметь процессуальность с его исходным состоянием, конечным состоянием и стадией перехода (с потенциальной кульминацией), о чем очень подробно рассуждал в своих трудах Б. Асафьев, либо имеет стабилизирующий элемент для двух противоположностей, соотносится в этих традициях с числом «3». Как правило, это особенно отчетливо выражается в мифологической сфере, отражающей космогонические постулаты каждой цивилизации. Нет надобности делать пространные экскурсы в сферы приме-

нения троичности в музыке. Достаточно сказать, что наиболее ранние дошедшие до нас сведения о значении числа три в музыке Средневековья указывают на непосредственную связь между религиозно-онтологическим наполнением понятия Троицы как священного Таинства и музыкальным воплощением троичного принципа в форме, ритме, метрическом аспекте любого произведения, в особенности религиозно-ритуального. Троичность как концепт формируется осознанием объемного пространства и сферичностью [6, с. 24–27, 38–48].

Взаимодействие принципов двоичности и троичности лежит в основе всех более сложных систем как в онтогенезе, так и в музыке. Эти принципы воплощаются в пространственных представлениях каждой культуры и могут быть также выражены через временные параметры. И наоборот, метроритмические деления времени могут выступать основой пространственных эйдосов.

Четверичность – в любой системе фиксирует пространственную устойчивость, симметричную четность. Это ориентация по четырем сторонам света во всех космологических системах; принцип, связывающий категории времени и пространства в космогонических системах. В восточной музыкальной традиции этот принцип пронизывает всю систему структурных связей, начиная от стиля и формы (рага), заканчивая звуковысотными отношениями, коррелирующими с временем суток, энергетическими потоками и эмоциональными состояниями человека. Четверичность является частным случаем деления Великого Предела (см. трактаты «Сичжуань», «Чжоу и цзи чжу» и другие) на уровне *символов* в соответствии с частями света и временами года, что имеет четкую связь с музыкально-звуковым выражением в культурах Азии и Дальнего Востока.

Этот же принцип четверичности мы находим в пифагорейском (и более раннем – египетском) Тетрактисе и иудейском Тетраграмматоне. Связанные со звуковым выражением, они воплощали строение Вселенной, являлись символами божественного проявления. Тетрахорды в древнегреческой музыке также раскрывали пространственный универсализм в отношениях микро- и макрокосма, заключенный в многообразии их внутренней вариантности.

В европейской музыкальной традиции четверичность воплощается пространственно прежде всего на уровне макро-

цикличности. Устойчивое завершённое циклическое построение произведения в своей структуре коррелирует с принципом сферичности, выраженным в «арочном» замыкании формы в тональном и интонационном плане. Однако этот принцип также становится одним из краеугольных камней мелодической структуры классицизма $2 + 2 + 4$. Характерная гармоническая основа такого строения также транслирует пространственную устойчивость с закреплением в последнем элементе.

Число пять, как уже отмечалось выше, является маркером *динамического* аспекта музыкальных систем Древнего Востока и Античности. В более развернутом взаимодействии с семиричным и двенадцатиричным принципами пентагональная структура становится базисом в построении одного из универсальных Платоновских тел — додекаэдра. Одновременно в музыке эта пространственная структура обеспечивает «тональное поле», формируемое главными элементами тональностей первой степени родства. Взаимодействие пяти элементов на основе дихотомической полярности подробно описывает пентагональная система У-Син, разработанная в рамках конфуцианского учения и получившая большое распространение в культурной, социальной, научной жизни Древнего Китая. Она является свидетельством того, что «<...> balance and harmony referred to the proper appearance and prominence of certain forces and phases — especially *yin-yang* and the Five Phases — at appropriate times of the day, month, and season»⁶ [7, с. 17]. Пятифазность тесно переплетена с дуалистичной природой инь-ян не только в музыкальной системе Древнего Китая, но является и определяющим принципом в гомеостазисе всей системы бытия природы и социума этой культуры. Дженни Соу справедливо отметила: “Music’s role in cosmology made it an essential component of the *ganying* theory of resonance, in which things in similar categories of being were believed to sympathetically affect each other via resonant action at a distance”⁷ [8, с. 29]. Античная музыкальная культура, хотя

⁶ «<...> равновесие и гармония соотносятся со своевременным появлением и активизацией определенных сил и фаз — особенно инь-ян и пяти фаз — в соответствующее время дня, месяца и сезона».

⁷ «Роль музыки в космологии сделала ее существенным компонентом теории резонанса ганинь, в которой вещи в подобных категориях бытия, как полагали, симпатически влияют друг на друга через резонансное действие на расстоянии».

и не акцентирует пятиричные комплексы, как в китайской культуре, тем не менее также не обходит их значимость стороной. Упомянутая уже выше *Совершенная неизменная система* в Античной Греции и китайская система У-Син в своем возникновении относятся примерно к одному промежутку времени, при этом с большой степенью вероятности можно предположить, что они не ощутили взаимного влияния. Тем не менее характерным и очень важным аспектом этих столь различных систем является «единство в условиях иерархичности» [5, с. 7].

О симеричности, семи-элементности как принципе музыкального языка и музыкальной структуры в большинстве случаев упоминается в связи с пятиричностью и суммарной двенадцатиричностью. В космогонических системах этот принцип имеет сакральное значение, что можно наблюдать, в частности, в эпосе многих народов, в их фольклоре, традициях. Уже упомянутая концепция Небесного гептахорда (семизвучие) как идея Музыки Небесных Сфер является одним из воплощений принципа тождественности («Что наверху, то и внизу») динамических систем планетарного и музыкального масштаба. Позже, в начале XVII века она была развита уже на несколько других принципах Иоганном Кеплером, который считал *Harmonices Mundi* вершиной своего научного творчества. И, что примечательно, именно в этом труде (в последней 5-й главе) он вывел свой Третий закон движения планет при рассмотрении *правильных многогранников* (ср. Платоновы тела, «Тимей»). Таким образом, сам факт научного открытия в сфере астрономии, базирующийся на понятии звуковой гармонии, соотношении акустических феноменов, выраженном через числовые соотношения, косвенно подтверждает существование инвариантного физически объективного поля (пространственной модели, системы), которая в музыкальном искусстве является базисом для звуковой событийной матрицы – музыкальных произведений.

Семь основных нот в 12-тоновой равномерно темперированной европейской системе (которые издавна пытаются связывать в различных комбинациях с семью основными цветами спектра) транслируют этот принцип в музыке уже на самом базовом уровне. В сочетании с альтерированными пятью тонами они формируют полную систему в объеме одной

октавы. Семь полных октав звукоряда составляют объем, наиболее эффективно используемый в музыкальных произведениях. Пространственное воплощение семиричности чаще всего можно встретить в виде сакральной семилучевой звезды во многих мифологических системах. Характерные семь звезд созвездия Большой Медведицы также присутствуют в эпосе многих народов. В пространственной ориентации также присутствует число семь в виде шести векторов действия (вперед, назад, влево, вправо, вверх, вниз) и центра покоя. Связь пространственных векторов движения и их проекции на музыкальную интонацию и свойства звука подробно описана в монографии автора данной статьи [6, с. 38–48].

Об использовании и значении двенадцатиричной системы в космогонических мифах и музыкальном искусстве Европы и Азии, о привлекающих внимание всех без исключения исследователей к подобию их строения и корреляции элементов написано множество трудов, выдвинута масса теорий и предположений, которые нет возможности перечислять в рамках данной статьи. Рассмотрение и изучение каждой из разновидностей этих систем в музыке и религиозно-мифологической сфере требует отдельных детальных подходов и компаративного анализа. Детальный анализ двенадцатиричной системы как совокупности семиричной и пятиричной систем выходит за рамки данной работы и будет продолжен в следующих статьях. Однако исходя из рассмотренных выше данных можно сделать определенные выводы и допущения.

Выводы. Музыкально-ладовые системы в своей эволюции тесно связаны с культурами, в которых они возникли, и коррелируют с соответствующими моделями миропонимания этих культур. В то же время существует объективная физическая данность природы звука и его психологического восприятия человеком, позволяющие создавать концептуальные пространственные модели музыкальных систем на основе общих законов и семантических параллелей с системами в других областях знания. На основе этого предполагается возможность создания *динамических пространственных моделей* музыкально-ладовых систем. Это дополнит и расширит спектр понимания процессов музыкального творчества, взаимодействия феномена музыки с другими сферами деятельности.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Ленинград : Музыка, 1986. 224 с.
3. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Исследования. Санкт-Петербург : Алатейя, 1995. 336 с.
4. Гудимова С. Числа сакральные, числа символические. *Вестник культурологии*. 2017. № 3 (82). С. 122–134.
5. Рыбинцева Г. Музыкальное искусство как образ мироздания: от Античности к новому времени. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. № 2. С. 6–11.
6. Таганов О. Звуковое пространство музыкальных произведений: особенности психологического восприятия : монография. Николаев : НУК, 2017. 248 с.
7. Fox Erica Brindley. Music, cosmology, and the politics of harmony in early China. *State University of New York Press*. 2012.
8. So Jenny. Music in the Age of Confucius. Washington, D. C. : Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 2000.
9. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.
10. Mats B. Küssner. Shape, drawing and gesture: empirical studies of cross-modality. *Music and shape* / Edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. New York : Oxford University Press, 2017.
11. Yust J. Organized time: rhythm, tonality, and form. New York : Oxford University Press, 2018. 423 p.

REFERENCES

1. Asafyev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian].
2. Herzman, E. (1986). Antique musical thinking. Leningrad: Music [in Russian].
3. Herzmann, E. (1995). Music of Ancient Greece and Rome. Research. Saint-Petersburg: Alateya [in Russian].
4. Gudimova, S. (2017). Numbers sacred, numbers symbolic. *Herald of Cultural Studies*. Vol. 3 (82). pp. 122–134.
5. Rybintseva, G. (2017). Musical art as an image of the universe: from Antiquity to the New Age. *South Russian musical almanac*. Vol. 2 [in Russian].
6. Taganov, O. (2017). Soundscape of Musical works: Features of Psychological Perception. Monograph. Nikolaev: NUOS [in Russian].
7. Brindley, Erica Fox (2012). Music, cosmology, and the politics of harmony in early China. State University of New York Press. (SUNY series in Chinese philosophy and culture) [in English].
8. Jenny, So (2000). Music in the Age of Confucius. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery [in English].

9. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press [in English].

10. Mats, B. Küssner (2017). *Shape, drawing and gesture: empirical studies of cross-modality. Music and shape*. Edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. New York, NY: Oxford University Press (Series: Studies in musical performance as creative practice) [in English].

11. Yust, J. (2018). *Organized time: rhythm, tonality, and form*. New York, NY: Oxford University Press (Series: Oxford studies in music theory. Includes bibliographical references and index) [in English].

УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-17>

Александр Александрович Перепелица

ORCID: 0000-0001-5206-205X

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры оперной подготовки

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

o.perepl@gmail.com

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА-ДРАМЫ № 2 К. ЦЕПКОЛЕНКО

Категория трагического как культурологическая проблема приобретает универсальную широту и может рассматриваться как одна из центральных в духовном опыте человека и человечества, а значит, анализ феномена трагического всегда актуален. Исследование феномена трагического представляет особый интерес в контексте творчества К.С. Цепколенко. Столкновение двух сил – жесткого неумолимого рока и феномена коллективной несгибаемой воли, твердости характера и жажды жизни. Пять каденций, в которых фортепиано выступает в диалоге с одним из инструментов оркестра, раскрывают трагический путь борьбы и, в конце концов, торжества «светлых» сил. Каденции олицетворяют собой психологические состояния героев, и каждая из них становится рубежом качественных изменений. Дуэты, которые в конце

концерта соединяются в квинтет, олицетворяют собой силы величия человеческого духа и демонстрируют образец противоборства силам стихии, рока, а партия оркестра олицетворяет собой стихии и трагические обстоятельства, которым противоборствует человек. **Цель исследования** – определить особенности прочтения жанрового канона трагического в рамках индивидуальной авторской интерпретации стилей К.С. Цепколенко. **Методология исследования** опирается на методы сравнительного, а также комплексно-системного анализа, рассматривающие произведение как составную часть целостной и многогранной культуры. **Научная новизна** работы определяется детерминацией исследования областью «Трагедия», направленной на малоизученное в этом отношении произведение К.С. Цепколенко. Новым представляется и ракурс исследования, направленный на обоснование драматической природы исследуемого произведения, а также принципов систематизации жанра трагедии. **Выводы.** Концертный жанр в творчестве К.С. Цепколенко определяют контрастность, драматизм, множественность, диффузность, эксперимент. Это не строгое следование жанровому канону и не отрицание его законов. Композитор «отпускает жанр на свободу», полностью подчиняя его каноны идее, драматургической логике.

Ключевые слова: трагедия, трагедийный симфонизм, театрализация симфонизации.

Perepelytsia Oleksandr Oleksandrovych, Ph.D. (Arts), Acting Associate Professor at the Department of Opera Training of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Aesthetization of the tragic in the context of modern musical culture on the example of Drama Concert No. 2 by K. Tsepkoenko's

*The category of the tragic as a culturological problem acquires a universal breadth, and can be considered as one of the central categories in the spiritual experience of human and humanity, which means that the analysis of the phenomenon of the tragic is always relevant. The study of the phenomenon of the tragic is of particular interest in the context of the work of K. Tsepkoenko. The clash of two forces – a tough unforgiving fate and the phenomenon of collective unbending will, strength of character and thirst for life. Five cadences, where the piano is one of the instruments of the orchestra, reveal the tragic path of struggle and, in the end, the triumph of «light» forces. The cadences personify the psychological states of the characters, and each of them becomes a borderline of qualitative changes. The duets, which form a quintet at the end of the concert personify the forces of the greatness of the human spirit and demonstrate an example of confrontation with the forces of elements, fate, and the part of the orchestra – personifies the elements and tragic circumstances a person opposes. **The purpose of the work** is to determine the peculiarities of reading of the genre canon of the tragic within the framework of the individual author interpretation of the styles of K. Tsepkoenko. **The research methodology** is based on the methods of comparative, as well as complex-systemic analysis, which consider the piece as an integral part of a holistic and multifaceted culture. **The scientific novelty of the work** is determined by*

the study of the field of “Tragedy”, aimed at the poorly studied in this respect work of K. Tsepkoenko. Also novel is the perspective of the research, aimed at substantiating the dramatic nature of the work under study as well as the principles of systematizing the tragedy genre. **Conclusions.** The concert genre in the work of K. Tsepkoenko, is determined by contrast, drama, multiplicity, diffuseness, experiment. This is not a strict adherence to the genre canon, and not a denial of its laws. The composer “sets the genre free”, completely subordinating its canons to the idea, dramaturgic logic.

Key words: tragedy, tragic symphonism, theatricalization of symphonization.

Перепелиця Олександр Олександрович, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри оперної підготовки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Естетизація трагічного в контексті сучасної музичної культури на прикладі Концерту-драми № 2 К. Цепколенка

Категорія трагічного як культурологічна проблема набуває універсальної широти і може розглядатися як одна із центральних у духовному досвіді людини і людства, а значить, аналіз феномену трагічного завжди актуальний. Дослідження феномену трагічного представляє особливий інтерес у контексті творчості К.С. Цепколенка. Зіткнення двох сил – жорстокого неблаганного року і феномену колективної незламної волі, твердості характеру і жаги до життя. П'ять каденцій, в яких фортепіано виступає в діалозі з одним із інструментів оркестру, розкривають трагічний шлях боротьби і, врешті-решт, торжества «світлих» сил. Каденції уособлюють собою психологічні стани героїв, і кожна з них стає кордоном якісних змін. Дуети, які в кінці концерту з'єднуються у квінтет, уособлюють собою сили величі людського духу і демонструють зразок протиборства силам стихії, рока, а партія оркестру уособлює собою стихії та трагічні обставини, яким протистоїть людина. **Мета роботи** – визначення особливостей прочитання жанрового канону трагічного в рамках індивідуальної авторської інтерпретації стилів К.С. Цепколенка. **Методологія дослідження** спирається на методи порівняльного, а також комплексно-системного аналізу, які розглядають твір як складову частину цілісної і багатогранної культури. **Наукова новизна** роботи визначається детермінацією дослідження області «Трагедія», спрямованої на маловивчений у цьому відношенні твір К.С. Цепколенка. Новим є і ракурс дослідження, спрямований на обгрунтування драматичної природи досліджуваного твору, а також принципів систематизації жанру трагедії. **Висновки.** Основними принципами, на яких будується драматургія концерту, є протиставлення трагедійності й лірики; концертний жанр у творчості К.С. Цепколенка визначають контрастність, драматизм, множинність, диффузність, експеримент. Це не суворе дотримання жанрового канону й не заперечення його законів. Композитор «відпускає жанр на свободу», повністю підпорядковуючи його канони ідеї, драматургічній логіці.

Ключові слова: трагедія, трагедійний симфонізм, театралізація симфонізації.

Актуальность темы исследования. Категория трагического зародилась в Древней Греции и с тех пор превратилась в неизменный атрибут человеческой культуры. Трагическое как культурологическая проблема приобретает универсальную широту и занимает одно из центральных мест в духовном опыте человека и человечества, а значит, анализ феномена трагического всегда актуален. Исследование феномена трагического представляет особый интерес в контексте творчества К.С. Цепколенко. Концертный стиль композитора своеобразен и отличается трагической направленностью, драматизмом, органичностью и единством замысла. Тип современного концерта, который создала К. Цепколенко, сочетает, казалось бы, несовместимые начала: концертный блеск, театральную рельефность тематизма, кинематографическую монтажность, неуёмную энергию и интимность, отстранённость лирики, погружение во внутренний мир, психологическую тонкость, драматичность и трагизм.

Цель исследования – определить особенности прочтения жанрового канона трагического в рамках индивидуальной авторской интерпретации концертного стиля К.С. Цепколенко.

Научная новизна работы определяется детерминацией исследования областью «Трагедия», направленной на малоизученное в этом отношении произведение К.С. Цепколенко. Новым представляется и ракурс исследования, направленный на обоснование драматической природы исследуемого произведения, а также принципов систематизации жанра трагедии.

Трагедия в своем поступательном развитии так или иначе приводит к смерти. Но смерть здесь – не конечная точка, которая обрывает жизнь, а, скорее, иная реальность, которая заставляет человека острее переживать всю прелесть и радость бытия. И не случайно, подчеркивая жертвенность во имя жизни, искусство породило такую разновидность трагического, как оптимистическая трагедия.

В трагедийном произведении, в борьбе, зачастую неравной, герой действует на пределе возможностей, выходя за границы, очерченные природой, преодолевая условности, руководствуясь высокими идеалами. Трагический герой прокладывает путь к будущему, он взрывает устоявшиеся границы, он всегда на переднем крае борьбы человечества, на его плечи ложатся наибольшие трудности. Несмотря на гибель,

герой ценой жизни осуществляет прорыв в высшие сферы, своим примером показывая торжество моральных и духовных идеалов над смертью [9].

В музыке тип оптимистической трагедии в симфонизме был разработан Д.Д. Шостаковичем. Так, например, Д.Д. Шостаковичем тема рока трактуется по-иному, за исключением Седьмой симфонии, чем тема рока в симфониях П.И. Чайковского, где рок вторгается извне и все сметает на своем пути. В симфониях Д.Д. Шостаковича трагедия кроется внутри самой личности, где низменное в результате борьбы низвергается духовным. Для Д.Д. Шостаковича подлинная трагедийность не имеет ничего общего с пессимизмом: содержание современной трагедии «должно быть пронизано положительной идеей, подобно, например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий» [5, с. 41].

Четырнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича («Лики смерти»), написанная им в 1969 г. на стихи Е.А. Евтушенко под влиянием «Песен и плясок смерти» Мусоргского, которые Д.Д. Шостакович оркестровал семью годами ранее, была выражением отношения композитора к смерти: «Мне пришло в голову, что существуют вечные темы, вечные проблемы. Среди них – любовь и смерть. Вопросам любви я уделил внимание хотя бы в «Крейцеровой сонате» [из цикла «Сатиры»] на слова Саши Черного. Вопросами смерти я не занимался <...>, я прослушал «Песни и пляски смерти» Мусоргского, и мысль заняться смертью созрела у меня окончательно» [3, с. 252]. Содержание Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича составляют «вечные темы» – любви, жизни, смерти. Музыка пропитана философией трагизма. Противопоставляя в качестве контраста образ смерти, композитор стремится еще раз подчеркнуть, что жизнь прекрасна.

Сочинения последних десятилетий принадлежат к числу сложнейших партитур современного письма, вобравшего в себя самые разнообразные технические средства и приемы композиции. Одним из часто используемых композиторами средств в раскрытии драматургического замысла служит полистилистика. Авторы активно пользуются всеми ресурсами современного музыкального мышления, сплавления старое и новое в органическом единстве. Часто при создании драматических образов внимание акцентируется преимущественно на современных средствах музыкального письма:

элементах серийной техники, сонорных эффектах (кластер, хоровой шепот), микрополифонии, полиритмии, разнотембровых сочетаниях [9].

В романе В. Орлова «Альтист Данилов» [7] трагичное просматривается в новом направлении под названием «тишизма». Здесь нет бури, натиска, испепеляющей силы и т.п. Трагедия разворачивается в полной тишине, как это часто бывает в реальной жизни. И трагический разворот судьбы, и смерть одного из героев романа, отчаявшегося достигнуть совершенства в исполнении «звучащей» музыки и не нашедшего для себя выхода в «тишизме», является демонстрацией тихой трагедии. Феномен смерти в музыке трансформируется здесь в смерть самой музыки, которая, перестав звучать, исчезает как искусство.

Известный украинский композитор, или как его еще называют «живой классик», Валентин Сильвестров также в ходе эволюции своего творчества пришел к выражению трагедии в «тихой» музыке. Он напрямую связывает страдание и музыку: «Музыка – такой вид искусства, что если нет оттенка печали или сквозящей грусти, то нет и музыки. Причём печаль может быть разная – тёмная или светлая. Само занятие музыкой – свойство лирического поэта. Грусть не оттого, что тяжелая жизнь, а потому, что музыка – это как ускользающая красота. Все мы, кто живёт на этом свете, вроде бы и радостные, но недолговечные. Остаётся только музыка» [1].

Кармелла Цепколенко в своем восприятии трагедийности ближе стоит к Шостаковичу, чем к Чайковскому или Сильвестрову. Она также делает акцент на трагедийности в своих симфониях и фортепианных концертах, по-особому, в присутствующей только ей манере, разворачивая материал в русле драматических коллизий театрализованной симфонизации концертного жанра. Остановимся подробнее на основных линиях развития трагедийности Концерта-Драмы № 2 для фортепиано, солистов и оркестра. Концерт написан в 2014 году, навеянный трагическими событиями Революции Достоинства. Как утверждает композитор, концерт писался по заранее продуманному сценарному плану, который существует, но остался только в сознании композитора и не был предан огласке [8, с. 13–14].

Как известно, в современной музыке произошла историческая смена парадигм: начало было положено в начале

XX века с изобретением атональности, когда мелодия стала базироваться на 12 ступенях «нового» лада, в результате появилась додекафония, которая строилась на новых принципах – серийной системе. Вслед за материалом меняется и статус композиторской формы [8, с. 14]. Как отмечает Ю. Холопов, «особое значение здесь приобретает открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) – глубинной структуры музыкальной композиции, места развития многопараметровости <...> Для каждого произведения композитор сочиняет вместе с материалом свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект вещи» [10, с. 141].

Следуя принципам новых парадигм в современной музыкальной эстетике, К.С. Цепколенко выстраивает партитуру концерта-драмы по форме и структуре индивидуального проекта. Она, как и большинство современных композиторов, создает индивидуальную форму, адекватную архитектонике произведения и логике разворачивания трагико-драматических событий. Как отмечает композитор, «мои средства выражения отражают мои же ощущения, желания, устремления. Если мне не хватает известных знаков, я придумываю собственные и эти условные обозначения расшифровываю в приложении к произведению» [4, с. 219].

Концерт монотематичен – в пяти частях концерта разрабатывается музыкальный материал, который экспонируется в первой части. Все части идут без перерыва. Драматизация, трагедийный накал событий происходит за счет диалога солистов и оркестровых групп. Для осуществления своей идеи композитор создает настоящий инструментальный театр, где действие разворачивается по законам театральной логики с прологом, диалогами, массовыми сценами и пятью действиями. Композитор отказалась от традиционной сонатной формы в первой части, и форма каждой части строится как комплекс саморазворачивающихся событий.

Одной из особенностей творческого стиля К.С. Цепколенко есть склонность к гиперболизированным формам, в которых задействовано множество «персонажей» и параллельно развивается множество драматургических линий. Одним из самых крупных произведений в этом плане, своеобразной гиперструктурой можно считать международный

фестиваль современного искусства «Два дня и две ночи новой музыки», который длится уже на протяжении 26-ти лет, где композитор является автором идеи и режиссером, который выстраивает 48-й часовой фестиваль по законам музыкальной драмы [2, с. 11].

Как отмечает композитор, современная музыка, отказавшись в своей основе от песенной формы развития, которая тысячелетиями главенствовала в сознании и стереотипах людей, ознаменовала рождение новой музыкально-эстетической парадигмы музыки, основанной на других принципах и формах развития. Рождение новой эры происходит, как это всегда бывает, сложно и болезненно. Композиторы ищут новые эстетические модели, создают теории, изобретают новые формы нотописи и т.п. вовсе не потому, что хотят чем-то удивить публику, а потому, что они уже вступили в новую эру, в которой не существует типовых форм, привычных стереотипов, квадратности, песенности, мелодии. Музыка становится многопластной, монопараметровой, и каждый композитор стремится создать не тип, а индивидуальный проект произведения. В современном мире композиторы сочиняют не только отдельные произведения, но и создают мегаструктуры – фестивали современной музыки, где в качестве материала используют произведения других композиторов, размещая их по законам современной концепции формотворчества и современного мироощущения [6].

Рассматривая с этих позиций Второй концерт, нельзя не отметить, что он входит в открытую концертную гиперструктуру, которая состоит уже из двух концертов, где второй является как бы продолжением первого концерта, и открыта для дальнейшего развития.

Объединяющим моментом двух концертов, кроме названия, есть идея 5-ти каденций, с той только разницей что в первом концерте каденции для фортепиано соло, здесь те же 5 каденций, но в них, кроме фортепиано, участвует еще и один из солистов (первая каденция фортепиано+перкуссия, вторая каденция – фортепиано и скрипка, третья каденция – фортепиано и труба, четвертая каденция – фортепиано и кларнет, пятая каденция для всех, кто участвовал в предыдущих каденциях, – фортепиано, кларнет, труба, ударные, скрипка. Трагическое нагнетание и драматическое развитие происходит за счет диалога солистов и оркестровых групп.

Если в первом концерте-драме каденции являлись, с одной стороны, как бы связующими элементами в глобальном акте театрализации, с другой — этапами развития и страдания героя, то здесь каденции являются средством диалогического драматического развития, которое применяется в каждой из частей. Сами каденции появляются более традиционно — в конце частей, кроме четвертой, где каденция в середине части, и пятой части, где каденция звучит в самом начале.

Начинается концерт своеобразным прологом. Тремолирующий аккорд в *divisi* у струнных, появившись, быстро затухает и превращается в педальный фон, на основе которого появляются небольшие ритмические фигуры у ударных (марimba, 4 тома, темпельблок и тарелка). Это первые элементы тематического материала, это как бы первая экспозиция действующих лиц с небольшими репликами. Заканчивает эту фигуру аккорд у всего дерева на синкопирующей доле. Снимается педаль у струнных — пролог закончен. Следующий важный элемент, который будет разрабатываться на протяжении всех пяти частей, возникает у соло фортепиано — четыре шестнадцатые, разбросанные в позиции двух октав и заканчивающиеся длинной нотой. Этот элемент повторяется дважды в развитии как призывный жест. Это своеобразная реплика, обращающая на себя внимание эпатажностью, броскостью. Вся эта структура представляет собой первый комплекс, который повторяется еще три раза (ц. 1–4), постепенно развиваясь, увеличиваясь в объеме, и завершается небольшой кульминацией.

Следующий раздел представляет собой контраст по сравнению со вступлением, и поначалу возникает ощущение спокойствия и меланхолии. Как отмечает Ю. Холопов, «в музыке Авангарда-II около середины XX века происходит важнейшее событие: вытеснение из структуры произведения *песенной формы* с ее «природным» кристаллом ритма строк и каденций — формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии (в ней тоже строфа-кристалл) и танца (в нем та же симметрия телесного ритма). Во всех единично-индивидуальных замыслах произведений устраняется красота слаженной *песенной формы*, что и знаменует собой коренную смену главнейшей музыкально-эстетической парадигмы музыки. В частности, устраняется «мусическая» песенная структура, основа классического *тематизма* (представим

себе: *все* главные темы в *каждой* форме каждой классической симфонии, каждого концерта, каждой сонаты, каждой кантаты, каждой оперной арии, похоронного или военного марша, каждого танца на танцплощадке и т. д. — все они основываются на *одном и том же* «мусическом» типе песенной формы; и вдруг эта парадигма, основа основ, исчезла) [10, с. 141].

Рассматривая мелодику второго раздела, нужно учитывать эту историческую смену парадигм — это длинные звуки у четырех валторн и синкопирующие короткие звуки-капельки (пиццикато струнных и маримба).

Постепенно напряжение возрастает, это достигается серией структурных наслоений, в которые постепенно вовлекается весь оркестр. Драматизм ситуации достигается тем, что большое фактурное накопление внезапно обрывается аккордом у фортепиано вместе с литаврами, томом и темпльблоком. Начинается первая каденция, которая представляет собой дуэт фортепиано и ударных (литавры, 4 тома, 4 темпльблока). Здесь намечается первое драматическое противостояние личности и враждебно настроенной среды. Каденция без перерыва въезжает во вторую часть. В классической схеме, как правило, вторая часть — спокойная, события разворачиваются в ней медленно, степенно, звуковая ткань насыщена размышлениями, выражает картины природы и т.п. К.С. Цепколенко нарушает этот принцип. Вторая часть, вопреки традиционным построениям, не приносит успокоения и продолжает драматическое нагнетание. Чередующиеся звуковые наслоения фактуры приводят все построение к кульминации, которая достигается за счет ударных и духовых инструментов, без участия струнных.

На вершине кульминации подключаются литавры, тарелки и большой барабан, создавая впечатление катастрофы, разрушения, ужаса и страдания. Три волны, одна за другой, постепенно затухая, приводят ко второй каденции (фортепиано и скрипка), которая строится на элементе из трижды повторенных шестнадцатых, разбросанных в позиции двух октав у фортепиано (из первой части). Гаммообразное моторное движение шестнадцатыми у фортепиано пронизывает всю каденцию. В ходе диалогического взаимодействия шестнадцатые постепенно проникают в фактуру скрипки, затем элементы фактуры скрипичной партии перетекают снова к фортепиано. Все это происходит в быстром моторном ритме, в фактур-

ных накоплениях. Здесь можно себе представить, что первая трагедийная кульминация наступила, но, несмотря на огромные потери, сопротивление не сломлено, и оставшиеся силы быстро перегруппировываются, обмениваясь друг с другом необходимым инвентарем. Постепенно дует скрипки и фортепиано обретает силу, появляются призывные мотивы, усиливается динамика и заканчивается эпизод кульминационным построением, которое неожиданно прерывается небольшим призывным соло, как криком о помощи, являющимся своеобразным мостиком к третьей части.

В третьей части композитор использует один из своих любимых приемов — густое фактурное наслоение, одновременное линейное звучание всех пластов, диалогические реплики между группами инструментов. Волна за волной нагнетается напряженность. Первый кульминационный всплеск завершается тремоло маримбы, вторая волна (ц. 20) по протяженности несколько длиннее (длится 8 тактов). Третья волна возникает после перебивки валторн на длинной ноте и двух труб с отрывистыми сигнальными тонами (ц. 21), после чего начинается диалог между фортепиано и трубой. Противостояние усиливается. Труба призывает к действию, короткие восходящие мотивы раз за разом обрастают фактурными наслоениями фортепиано, которые характеризуются широким движением шестнадцатыми, которое длится сначала с небольшими перерывами, а затем перерастает в сплошное движение. Постепенно к дуэту подсоединяются другие инструменты, с каждым волнообразным оборотом фактура насыщается и усложняется. По характеру участия всех инструментальных групп в массовом диалоге этот эпизод можно сравнить с драматическим действием, когда неотвратимая цепь событий сводит всех действующих лиц вместе. Постепенно напряжение спадает, и оркестр, который участвует в диалоге отдельными группами, выходит из игры: сначала постепенно отключаются струнные и деревянные духовые, затем медные инструменты, и все замирает на длинной ноте у трубы.

Начинается третья каденция — фортепиано и труба. Каденция строится на материале небольшого диалога между первой трубой и фортепиано из предыдущей части. Здесь материал получает виртуозное развитие и становится смысловой кульминацией части. Четвертая часть также начинается без

перерыва. Содержательная часть строится на базе двух тематических комплексов: сигнального элемента медных (ц. 29) и тремоло у большого барабана на пиано (ц. 30). Происходит постепенное сближение позиций разных групп оркестра: сначала каждая из групп вступает через 5 тактов, затем 4, 3, 2 и, наконец, все вместе. Все это приводит к кульминации, которая обрывается четвертой каденцией, возникающей в середине части соло кларнета. Фортепиано вступает в диалог робко, очень деликатно и нежно, вся эта каденция представляет собой идиллию общения. Возникает иллюзия того, что трагическая ситуация может разрешиться мирно. Это подчеркивается и скерцозностью, которая поочередно возникает у разных групп оркестра. Однако ощущение некоторой игривости и легкости постепенно сменяется алеаторическими фигурами, что приводит к динамическому нарастанию. В кульминации вступают триольные фигуры у медных инструментов, которые переходят в устрашающие глissандирующие пассажи всех медных инструментов, наводя ужас и страх. Постепенно кульминация идет на спад, и на длинных нотах остаются только те инструменты, которые будут участвовать в последней каденции. Так начинается Пятая часть. После всех ужасов трагедии предыдущих частей остается кларнет, труба, фортепиано, скрипка и ударные. Это итог ужасной, опустошающей трагедии. У всех духовых длинные ноты, фортепиано держит кластер, ударные тремоло – на пианиссимо. Последняя каденция построена как диалог всех участников предыдущих каденций, где каждый исполняет структурные элементы своих тем. Постепенно жизнь возвращается, и оставшиеся инструменты пытаются восстанавливать отношения. На 52 ц., подключаясь к созидательной программе, вступает весь оркестр на материале аккорда у деревянных духовых и *divisi* струнных из начала первой части. Затем проходят фрагменты из первого комплекса четвертой части + элементы из каденции секстольями у фортепиано и ударных. Вся эта структура повторяется трижды. На третий раз, во время очередного вступления всего оркестра, синкопой вступают медь и фортепиано, все держится на форте, пока у фортепиано не возникает «разбитый» фактурный элемент из первой части – шестнадцатые в разбросе двух октав. Каждое проведение этого элемента включает из игры одну из групп оркестра: первый раз замолкают медные инструменты, затем ударные, деревянные духо-

вые и, наконец, струнные. Так завершается концерт. Финал концерта звучит жизнеутверждающе. Все ужасное прошло, и трагедийность предыдущих событий подчеркнула красоту жизни во всей ее гармонии и красоте.

Выводы. В своем фортепианном концерте композитор экспериментирует, изобретает новую технику, разрабатывает оригинальные формы, основанные на новых представлениях и ощущениях конкретного времени, где главными событийными моментами становится музыкальная объемность и театральная насыщенность. Основными принципами, на которых строится драматургия концерта, являются противопоставления трагедийности и лирики; многогранность и разнообразие развивающихся приёмов; многообразие стилевых истоков и жанровая диффузность (свободное, естественное сочетание разных «лексик»).

Композитор выстраивает структуру концерта из множества контрастных, подчас «полярных» по природе эпизодов, тем, мотивов, интонаций, объединяя их симфоническими принципами развития, что придает произведению естественность, многогранность и подтекстовую многозначность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вареник Н.В. «Частный» человек Валентин Сильвестров: «Музыка — как ускользящая красота». 2007. URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=138011 (дата обращения: 14.09.2020).
2. Два дні й дві ночі нової музики : міжнародний фестиваль сучасного мистецтва 1995–2019 : альбом-книга, присвячена 25-річчю фестивалю / керівник проекту та автор програм фестивалю Кармелла Цепколенко ; упорядник та головний редактор Олександр Перепелиця. Одеса : «Асоціація «Нова музика», 2018. 504 с.
3. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики : монография. Москва : Музыка, 1994. 322 с.
4. Лунина А. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Киев : Дух і Літера, 2015. Т. 2. 472 с.
5. Мазель Л. Симфонии Д.Д. Шостаковича. Москва : Советский композитор, 1960. 150 с.
6. Олейник Л. Мы все равно победим... : интервью с Кармеллой Цепколенко. *День*. 2015. № 43. 13 марта. URL: <http://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/my-vse-ravno-pobedim> (дата обращения: 14.09.2020).
7. Орлов В. Альтист Данилов. Москва : АСТ, 2002. 421 с.
8. Перепелица М.Ю. Театральность как форма развития драматургии фортепианных концертов Кармеллы Цепколенко. *Наукові*

записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство ; за ред. О.С. Смолюка. Тернопіль, 2015. № 1. Вип. 33. С. 9–19.

9. Уваров М.С. Смерть и погребение в музыке. *Альманах «Фигуры Танатоса», Кладбище*. Санкт-Петербург : Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 2001. Вып. 6. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/smert-i-pogrebenie-v-muzyke> (дата обращения: 14.09.2020).

10. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Эстетика на переломе культурных традиций. Москва : ИФ РАН, 2002. С. 132–147.

REFERENCES

1. Varenik N. V. (2007) “Chastnyy” chelovek Valentin Sil’vestrov: “Muzyka – kak uskol’zayushchaya krasota”. [“Private” person Valentin Silvestrov: “Music is like elusive beauty”]. Retrieved from: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=138011 (Accessed 14 September 2020).

2. Lobanova M. N. (1994) “Zapadnoyevropeyskoye muzykal’noye barokko: problemy estetiki i poetiki”. Monografiya. [“Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics”. Monograph] – Moscow : Music, – 322 p. (in Russian).

3. Lunina A. (2015) “Kompozitor v zerkale sovremennosti”. V 2-kh tomakh. T. 2. [“Composer in the Mirror of Modernity”. In 2 volumes. V. 2.] – Kiev: Spirit and Litera, – 472 p. (in Russian).

4. Mazel L. (1960) “Simfonii D. D. Shostakovicha”. [“Symphonies by D. D. Shostakovich”]. Moscow : Soviet composer,. 150 p. (in Russian).

5. Oleinik L. S. (2015) “My vse ravno pobedim...” : interv’yu s Karmelloy Tsepkolenko. [“We will win anyway ...”: interview with Karmella Tsepkolenko] // Electronic newspaper *Day*, № 43, 13 March 2015. – Retrieved from: – <http://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/my-vse-ravno-pobedim>, (Accessed 14 September 2020).

6. Orlov V. (2002) “Al’tist Danilov”. [“Violinist Danilov”]. Moscow : AST publishing house, – 421 p. (in Russian)

7. Perepelytsia M. Yu. (2015). “Teatral’nost’ kak forma razvitiya dramaturgii fortepiannykh kontsertov Karmelly Tsepkolenko” [“Theatricality as a Form of Development of the Dramaturgy of the Piano Concertos by Karmella Tsepkolenko”]. *Naukovi zapysky Ternopil’skoho natsional’noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mistetstvoznavstvo*. [Scholarly Notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies]. Ed. O. S. Smolyuk. Ternopil, No. 1, Issue 33, pp. 9–19.

8. Perepelytsia O. (2018) “Dva dni y dvi nochi novoyi muzyky: mizhnarodnyy festyval’ suchasnoho mystetstva 1995–2019: al’bom-knyha, prysvyachena 25-richnytsi festyvalyu”. Kerivnyk proektu ta avtor prohram festyvalyu Karmella Tsepkolenko; uporyadnyk ta holovnyy redaktor Oleksandr Perepelytsia. [“Two Days and Two Nights of New Music:

International Festival of Contemporary Art 1995–2019: album-book dedicated to the 25th anniversary of the festival”. Project manager and author of festival programs Karmella Tsepkoenko; compiler and editor-in-chief Oleksandr Perepelytsia]. Odessa: New Music Association, 504 p. (in Ukrainian and English).

9. Uvarov M. S. (2001). “Smert’ i pogrebeniye v muzyke”. [“Death and burial in music”] // Al'manakh “Figury Tanatosa”, Kladbishche, Vyp. 6. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Instituta Cheloveka RAN (SPb Otdeleniye, [Almanac “Figures of Thanatos”, Cemetery., Issue 6. – St. Petersburg: Publishing house of the Institute of Man of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg Branch)] – Retrieved from: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/smert-i-pogrebenie-v-muzyke> (accessed 14 September 2020).

10. Kholopov Yu. N. (2002) “Novyye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka. Estetika na perelome kul'turnykh traditsiy”. [“New paradigms of musical aesthetics of the XX century. Aesthetics at the turning point of cultural traditions”]. Moscow : IF RAN, 2002. – P. 132–147.

УДК 7.035(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-18>

Тетяна Петрівна Сухомлінова

ORCID: 0000-0002-7251-0793

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу

Харківської державної академії культури,

викладач вищої категорії предметно-циклової комісії «Хорове диригування»

Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського

sukhomlinova.tetyana@gmail.com

ПЕРІОДИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТОРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Мета роботи виокремити ренесансні за суттю періоди в історії української художньої культури від Київської Русі до ХХ століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні принципу історизму, що впроваджується для виявлення періодів ренесансного змісту в історії

мистецтва України; типологічний метод задіяний з метою встановлення типологічних рис Ренесансу в історії українського мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає в подальшому розвитку концепції українського відродження, що склалася у системі національних гуманітарних наук; виокремлені ренесансних за суттю періодів історії української художньої культури; здійснені періодизації та виявлені закономірностей історичного розвитку українського мистецтва з позиції прояву системи типологічних рис Відродження. **Висновки.** Наведений аналіз історичних діб від Київської Русі до ХХ ст. свідчить про те, що історія України в кожному періоді має систему типологічних рис Ренесансу: система ідеалів; (культ держави, людини, розуму, краси та природи); система символів та образів (антична, козацько-лицарська, релігійна, фольклорна); система опозицій (воля – неволя, іноземне – вітчизняне, народ – влада, пригнічення – зріст, єдність – різноманітність, оптимізм – трагізм. У більшості періодів існують опозиції: світське – церковне, єдність віри – конфесійність. Опозиції порядок – свобода об'єднують два періоди – Київська Русь, Запорізька Січ; опозиція людина – Бог, земне – небесне належить до періоду національної-визвольної боротьби. Аналіз періодизації історії України дає змогу виявити стадії історичного циклу. Доба Київської Русі відповідає стадії зрілості, Галицько-Волинського князівства – кризи, перебування українських земель у складі Литви та Польщі – занепаду, доба національно-визвольної боротьби – становлення, національно-культурне відродження – зрілості. Таким чином, відбувається замкнення історичного циклу, основою якого є періоди з ренесансними ознаками, що надає українській історії ренесансного характеру.

Ключові слова: Ренесанс, типологічні риси Відродження, система ідеалів, система символів та образів, система опозицій, циклічність, періодизація.

Sukhomlinova Tetiana Petrivna, Candidate of Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture, Lecturer at the Subject-Cycle Commission "Choral Conducting" of B. M. Lyatoshinsky Kharkiv Music College

Periodization of the Ukrainian Renaissance: historical and cultural approach

The aim of the work is to identify Renaissance periods in the history of Ukrainian art culture beginning with the times of Kyivan Rus' and ending with the twentieth century.

The research methodology lies in the fact of applying the principle of historicism, which is used to identify periods of Renaissance sense in the history of art of Ukraine; the typological method is used to establish the typological features of the Renaissance in the history of Ukrainian art. **The scientific novelty of the research** is that the concept of the Ukrainian Renaissance, which has developed in the system of national humanities, has been further developed; Renaissance periods of the history of Ukrainian art culture have been identified; periodization has been carried out and general

trends of the historical development of Ukrainian art have been identified from the point of view of the demonstration of the system of typological features of the Renaissance. **Conclusions.** The given analysis of historical periods from Kyivan Rus' to the twentieth century shows that the history of Ukraine in each period has a system of typological features of the Renaissance: a system of ideals; (the cult of the state, man, mind, beauty and nature); a system of symbols and images (antique, cossack-chivalrous, religious, folkloric); a system of oppositions (freedom – captivity, foreign – national, nation – power, oppression – growth, unity – diversity, optimism – tragedy). In most periods, there are oppositions: secular – ecclesiastical, unity of faith – confessional. The “order – freedom” opposition is united by two periods – Kyivan Rus and Zaporizhian sich; the “man – God” and “down-to-earth – heavenly” oppositions belong to the period of the national liberation struggle. Analysis of the periodization of the history of Ukraine allows us to identify the periods of the historical cycle. The era of Kyivan Rus corresponds to the stage of maturity, the period of the Principality of Galicia-Volhynia corresponds to crisis, the period of foreign domination as a part of The Grand Duchy of Lithuania, the Crown of the Kingdom of Poland and the Polish-Lithuanian Commonwealth corresponds to decline, the period of the national liberation struggle corresponds to formation, and the national cultural revival corresponds to maturity. Thus, there is a closure of the historical cycle, which is based on periods with Renaissance signs, which gives Ukrainian history a renaissance character.

Key words: Renaissance, typological features of the Renaissance, system of ideals, system of symbols and images, system of oppositions, cyclicity, periodization.

Сухомлинова Татьяна Петровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и академического пения Харьковской государственной академии культуры, преподаватель высшей категории предметно-цикловой комиссии «Хоровое дирижирование» Харьковского музыкального училища имени Б.Н. Лятошинского

Периодизация украинского Возрождения: историко-культурологический подход

Цель работы – выделить ренессансные, по сути, периоды в истории украинской художественной культуры от Киевской Руси до XX столетия. **Методология исследования** заключается в применении принципа историзма, используемого для выявления периодов ренессансного содержания в истории искусства Украины; типологический метод задействован с целью установления типологических черт Ренессанса в истории украинского искусства. **Научная новизна** исследования заключается в развитии концепции украинского возрождения, которое сложилось в системе национальных гуманитарных наук; определении ренессансных по сущности периодов украинской художественной культуры; осуществлении периодизации и обнаружении закономерностей исторического развития украинского искусства с позиции проявления системы типо-

логічних черт Відродження. **Висновки.** Приведений аналіз історических епох від Київської Русі до ХХ століття свідчить про те, що історія України в кожному періоді має систему типологічних черт Ренесансу: система ідеалів; (культ держави, людини, розуму, краси та природи); система символів та образів (антична, козацько-рицарська, релігійна, фольклорна); система опозицій (свобода – заточення, іноземне – вітчизняне, народ – влада, тиснення – розвиток, єдність – різноманітність, оптимізм – трагізм). В більшості періодів існують опозиції: світське – церковне, єдність віри – конфесійність. Опозиції порядок – свобода об'єднують два періоди – Київська Русь, Запорозька Січ; опозиція людина – Бог, земне – небесне належить періоду національної-визвольної боротьби. Аналіз періодизації історії України дає можливість виявити стадії історического циклу. Епоха Київської Русі відповідає стадії зрілості, Галицько-Волинського князівства – кризи, перебування українських земель в складі Литви та Польщі – упадку, епоха національної-визвольної боротьби – становлення, національно-культурного відродження – зрілості. Таким чином, відбувається завершення історического циклу, основою якого є періоди з ренесансними ознаками, що дає українській історії ренесансний характер.

Ключові слова: Ренесанс, типологічні риси Відродження, система ідеалів, система символів та образів, система опозицій, циклічність, періодизація.

Актуальність теми дослідження. З метою визначення процесу відродження українського мистецтва в дослідженні виокремлено ренесансні за суттю періоди в історії української художньої культури; здійснено періодизацію та виявлено закономірності історического розвитку з позиції прояву системи типологічних рис Відродження; виявлена сутність кожного з періодів, що входять до понятійної цілісності, та встановлені зв'язки між ними. Італійський Ренесанс як найбільш рання історико-художня форма відродження постає взірцем для визначення періодизації ренесансних за суттю періодів в історії українського мистецтва.

Мета дослідження – виокремити ренесансні за суттю періоди в історії української художньої культури від Київської Русі до ХХ століття.

Наукова новизна полягає в подальшому розвитку концепції українського відродження у системі національних гуманітарних наук; виокремлені ренесансні за суттю періоди історії української художньої культури; здійснені періодизації та виявлені закономірності історического розвитку українського

мистецтва з позиції прояву системи типологічних рис Відродження.

Виклад основного матеріалу. Відродження держави пов'язано з розквітом національного мистецтва. У часи, коли перед народом поставали завдання державності, пробудження національної свідомості і патріотизму, мистецтво відображало відповідні ідеали. Проведення паралелей з італійським Відродженням надає можливість виявлення національних рис українського Відродження в європейському контексті.

Схема циклу різних часових етапів має стадії становлення, зрілості, кризи занепаду [8, с. 10]. Циклічність та рух по колу є принципом історичного розвитку і сутністю відродження. Кожний культурний зріз пов'язаний зі зверненням до минулого, яке збагачує сучасність, оновлює культуру народу. Специфіка українського Відродження полягає у чисельних варіативних повторах типологічних ренесансних рис на нових етапах історичного розвитку. Якщо в Італії це безперервний процес розгортання ренесансних ідеалів, що охоплює майже чотири століття, то в Україні ренесансний рух має пунктирний характер, періодично актуалізується впродовж всієї історії, починаючи з Київської Русі.

Для визначення хронологічних, типологічних, національних рис відродження українського мистецтва були опрацьовані наукові праці, присвячені вивченню історико-культурних типологічно споріднених процесів, що відбувалися в Україні (О. Бойко [2], Л. Корній [4], Л. Моїсеєнко [3], О. Субтельний [6]). Виходячи з концепцій цих авторів, загальноприйнятим є виявлення таких періодів в історії України: Доба Київської Русі (IX–XI ст.); Доба Галицько-Волинського князівства (XII – 1 половина XIV ст.); Українські землі у складі Литви та Польщі (2 половина XIV–XVI ст.); Національно-визвольна боротьба українського народу за свободу України як держави (XVII–XVIII ст.); Доба національно-культурного відродження України (XIX ст.); Доба новітньої історії України (XX-початок XXI ст.).

Встановлення типологічних рис Ренесансу у визначених історичних періодах дозволяє в кожному з них виділити ренесансний етап. До типологічних рис Ренесансу належать система ідеалів (*культ держави, людини, розуму, краси*), система символів та образів (античні, релігійні образи, фольклор, образ лицаря, образ природи), система опозицій

(єдність-різноманітність, порядок – свобода, воля – неволя, світське – церковне, оптимізм – трагізм тощо) [7].

У період існування *Київської Русі* починають формуватися риси Східного Відродження (Візантія) [5]. Його ознаки в культурі Київської Русі з'явилися раніше, ніж в Італії. Культура країн Сходу є передвісником ренесансної культури Західної Європи, а Київська Русь свого роду провідник між ними, де основою був перепрацьований античний неоплатонізм, пристосований до релігійного світосприйняття того часу. Одною з типологічних ренесансних рис є зміна світогляду – зречення язичництва та прийняття християнства. У зв'язку із цим в цей період виявляється система ренесансних ідеалів. Існування Київської Русі є періодом найвеличнішого розквіту українського світу. Як історичний цикл, держава мала стадії становлення (кінець IX – кінець X ст.), розквіту (кінець X – середина XI ст.), кризи та занепаду (кінець XI – середина XIII ст.).

Культ держави проявляється в посиленні централізованої влади, зростанні цивілізованості, розквіту культури. *Культ людини* – в появі князівської еліти та лідера – князя Володимира Великого. Ознаки *антропоцентризму* – у формуванні нації та держави. Збільшується роль міста, як місця діяльності творчої індивідуальності. Якщо в італійському Ренесансі типологічною рисою було звернення до античних класичних знань, то в Київській Русі ця риса проявилась у поєднанні візантійських релігійних традицій з дохристиянською культурною спадщиною. Про наявність *культу розуму* й опори на попередній досвід в культурі Київської Русі свідчить розвиток освіти, науки і мистецтва, осередками яких стають монастирі. Поєднання візантійських та слов'янських традицій складає систему *символів та образів* мистецтва Київської Русі (християнська та язичницька символіка).

Система опозицій відображається в опозиції порядок – свобода – ствердження державного устрою. Ознаки протиріч відображаються в опозиції воля – неволя. Злам свідомості, як характерна ренесансна риса пов'язаний з релігійною зміною («примусове хрещення народу» [6, с. 55]). Прояв опозиції оптимізм – трагізм унаочнюється. З одного боку, норми християнства сприяли цивілізованому розвитку нації, з іншого – держава вступала в конфлікт з народом, який не міг змиритися з відмовою від релігії предків. Зі зміною світогляду

створюється опозиція єдність – різноманітність, де єдність – слов'янська нація, різноманітність – язичництво та християнство. Музична культура Київської Русі поєднала обрядовий фольклор з візантійським церковним співом і втілює опозицію іноземне – вітчизняне. Поступово візантійські традиції синтезувались і переродились в національну рису долаючи цю опозицію. Старокиївський знаменний спів є результатом взаємодії візантійської церковної музики зі слов'янським музичним фольклором.

Наступним ренесансним за змістом історичним циклом є *Галицько-Волинське князівство* (1199 р.). Цей переламний період в історії українського народу характеризується соціально-політичною нестабільністю (напади Золотої Орди, протистояння Польщі, Угорщині та Литві). Втрата державності негативно відобразилась на національній та релігійній свідомості українського суспільства (католицький вплив). Доба Галицько-Волинського князівства мала притаманні історичному циклу стадії розвитку. Підґрунтя зрілості заклав князь Данило Галицький (1201–1264). Вершиною стали часи правління Юрія I (1301–1315). Стадія кризи припадає на часи правління Андрія та Лева II (1315–1323). На час занепаду (1323–1340) припадає політична нестабільність.

Культ держави проявляється у збереженні території, релігії як національного чинника. Патріотизм стає характерною рисою доби. Розвиток *культу людини* пов'язаний з видатними постатями (Д. Галицький, Юрій I). Розвиток освіти (*культ розуму*) набуває якості другої освітньої хвилі. Зріст рівня обізнаності серед князівської еліти, купців та ремісників призвів до потреби у книгах. Центром переписування книг стало місто Володимир-Волинський.

Прославлення античних ідеалів відбувається з часів Київської Русі (візантійська церковна традиція та слов'янський фольклор). Це є втіленням принципу змагання, вірцевості та спірання на досвід і одночасно основою *системи символів та образів*. У *системі опозицій* опозиція воля – неволя відобразилась з боку нападів Татаро-монгольського війська. Опозиція порядок – свобода складається в боротьбі за владу. Опозиція «іноземне – вітчизняне» знаходиться в конфлікті національного та релігійного питання. З'являється опозиція єдність віри – конфесійність (вплив католицизму). Територіальна близькість Галича до Європи призвела до збагачення

національної культури, про що свідчить поява галицької архітектурної школи (вплив романської архітектури). У музиці відбивається опозиція «світське – церковне», де поряд зі становленням професійної церковної музики зароджувалась позацерковна духовна пісня – псалми. Розвивався світський князівсько-дружинний напрям з часів Київської Русі (візантійська традиція), що призвело до розвитку інструментального виконавства. Збереження традицій та спирання на досвід є проявом ренесансної ознаки доби.

Період *Українські землі у складі Литви та Польщі* характеризується відсутністю державності. Негативну роль розвитку країни зіграло падіння Візантійської імперії (1453 р.), збільшило татарську агресію. Серед стадій циклічності ренесансних за змістом історичних періодів цей період відповідає стадії занепаду. В середині себе – має стадії становлення (1340–1362) – «оксамитове» литовське проникнення [2, с. 98]; зрілості (1362–1385) – асиміляція литовської верхівки, розквіт слов'янської культури; кризи (1385–1480) – об'єднання Литви та Польщі, втрата української автономії, соціальний гніт православного населення; занепад (1480–1569) – загострення московсько-литовського протистояння.

Усупереч поневоленню українська нація продовжує розвиток мови, освіти, науки, мистецтва. Хронологічно цей період співпадає з часом італійського Ренесансу, тому Україна отримала більш характерні ренесансні ознаки. Характеристика періоду втілює принцип змагання, що є свідченням вірності думки Л.М. Баткіна: «Залежність впливає на форму незалежності» [1, с. 157]. Зріст національної культури відбувається всупереч забороні. Європейський спалах Відродження, дав поштовх розвитку гуманістичної думки в Україні. Роль українських гуманістів (Ю. Дрогобич, П. Русин, Ст. Оріховський) полягала у підготовці підґрунтя для суспільних зрушень, вказуючи на людину як на активного суб'єкта історичного процесу, що збільшує прояв антропоцентризму.

Культ держави став національною рисою. Осередок державності – Запорізька Січ. Католицька та уніатська релігійні лінії були основним мотиватором для розвитку православної освіти (Острозька та Києво-Могилянська академії). У процесі навчання поєднувалися давньоруська традиція й новітні надбання західноєвропейської думки (втілення *культу розуму*). У галузі фольклору з'являються нові жанри – думи, істо-

ричні пісні; тематика – боротьба проти татарсько-турецької агресії; герой – козак, захисник Батьківщини; поширюється кобзарське виконавство. Відбувається зростання патріотизму, самосвідомості, громадянського обов'язку, що відображає ренесансний тип розвитку української культури того часу. Втілення *культу краси та природи* відбувалося в образотворчому мистецтві, стверджувався реалістичний напрям. З'являються нові жанри – портрет, історичний живопис, зростає інтерес до пейзажу. Український іконопис досягає високого рівня і насичується світськими елементами, реалістичними рисами з додаванням історичних фактів.

Система символів проявляється у використанні символів пір року, весни, створення світу. Відбувається формування козацької моделі лицарства. Духовною рисою Запорізької Січі стала система цінностей православного світогляду. Матеріальні інтереси відсуваються на другий план у порівнянні з втіленням високої ідеї, що відповідає ознакам Пізнього Ренесансу. *Система образів* втілюється в театральному мистецтві (шкільна драма, ляльковий театр) і проявляється у використанні біблійних сюжетів, фольклорних традицій (вертеп, народні ігри). Інструментальне музикування зберіглося з часів Київської Русі (троїсті музики, музичні цехи, музиканти при козацькому війську). Звернення до традицій втілює ідеал взірця та спирання на досвід.

Запорізька Січ як політична сила мала за основу прагнення до свободи, самоствердження (ренесансна ознака козацької доби) і складає *опозицію* свобода – порядок. Протистояння українського народу іноземному поневоленню створює опозицію іноземне – вітчизняне. У XIV–XV ст. на ґрунті давньоруського мовлення сформувалася основа української мови, яка в XVI ст. зазнала дискримінації з боку Польщі (опозиція пригнічення – зріст), але розширила сфери вжитку, збагатила свою стилістику (юридично-діловий, літописний, полемічний, науковий стиль, поезія). Формування українського театру на початку XVII ст., де постанови поєднували в собі елементи фольклору, церковної традиції та традиції західноєвропейської музики, створює опозицію «церковне – світське», яка знаходить своє втілення в хоровій музиці. Порядок пишної вокально-інструментальною музикою католицьких храмів православний спів повинен був емоційно впливати на прочан. На тлі церковного виконавства розвивався

світський напрям (поява жанрів кант, сольна пісня під супровід).

У XVII–XVIII ст. Україна розвивалась в умовах розгортання *національно-визвольної боротьби* за державність під керівництвом Б. Хмельницького. Козацтво впродовж 3-х століть (XVI–XVIII ст.) визначало основні напрями розвитку України. Козак став ключовою постаттю у національній свідомості українців. Цей період має такі стадії історичного циклу. Зрілість (1 половина XVII ст.) – авторитет козацтва на міжнародній арені; криза (1648–1657) – відсутність державності, національне та релігійне гноблення, повстанський рух; занепад (1676–1680) – «Доба руїни» [2 с. 167] – поразка української національно-визвольної боротьби; становлення (кінець XVII–XVIII ст.) – час правління І. Мазепи (1678–1708), що характеризується зростом культури.

Національно-визвольна боротьба за незалежність є свідченням прагнення до державності, тому *культ держави* як національна риса міцно увійшов до менталітету українців. *Культ людини* проявився в період піднесення літератури. Головна об'єктом є людина та її зв'язок з Богом. Розвиток жанрів художньої літератури відбувається у бік реалізму – прозова новела, драма, поетична лірика, сатиричні вірші (К. Транквіліон-Ставровецький, Л. Баранович, Г. Сковорода). Зв'язок літератури з релігійним світоглядом є ренесансною ознакою спірання на досвід. У тому ж напрямку розвивалась вокальна лірика (думи, історичні, козацькі, соціально-побутові пісні як основа кобзарства). *Культ розуму* втілюється завдяки поширенню наукових знань в суспільстві. Система освіти продовжувала традиції братських шкіл (навчання українською мовою, виховання духовно-інтелектуального та фізичного ідеалу). Освітнім і науковим осередком у слобідській Україні став Харківський колегіум. *Культ краси та природи* проявився в архітектурі та парковому мистецтві. За часів гетьманства І. Мазепи, який був меценатом українського мистецтва, сформувалося «українське бароко» [3, с. 46] в архітектурі (культове та світське будівництво). Поєднання тенденцій західноєвропейської культури з вітчизняними традиціями стало характерною рисою національного мистецтва того часу. Поступове звільнення професійної музики від церковного впливу, збагачення церковної музики світськими традиціями спричинило появу партесного співу, як вершини розвитку знаменного

розспіву (середина XVII ст.; Д. Туптало, М. Ділецький). Друга половина XVIII ст. є періодом становлення й розквіту хоро-вого концерту (А. Рачинський. М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель).

Прославлення античних ідеалів (*система символів та образів*) відбувається у вітчизняній опері (М. Березовський «Демофонт», Д. Бортнянський «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій»). Християнська символіка актуальна в усіх сферах художнього мистецтва (Христос, Богородиця, Трійця, Хрест). Провідним залишається образ козака-лицаря. Симфонічна музика України кінця XVIII ст. є свідченням ренесансної типологічної риси спірання на взірець («Українська» симфонія Е. Ванжури).

Система опозицій складається з урахуванням процесів історичного розвитку періоду. З одного боку, в часи гетьманування І. Мазепи відбувається розквіт української культури, з іншого – її нищення російським царатом після зруйнування Запорізької Січі (опозиції воля – неволя, пригнічення – зріст). Протистояння християнських конфесій мотивує розвиток православної освіти (опозиції іноземне – вітчизняне, єдність віри – конфесійність). Розвинена емоційність хоро-вих концертів, на відміну від врівноваженості церковної монодії, складає опозицію світське – церковне, людина – Бог.

Кардинальні зміни та хиткий суспільно-економічний стан в період *національно-культурного відродження України* призвели до нового злету національної свідомості. Духовна культура розвивалась всупереч гнобленню влади Російської та Австрійської імперій. У XIX ст. одночасно з'єдналися криза-занепад феодальних відносин із зародженням-становленням капіталістичних. *Культ держави* продовжує бути головною метою українського народу (принцип змагання). *Культ людини* виявляється у ствердженні ідей демократизму, захисті соціальних та національних інтересів народу. *Культ людини* є провідною темою для творчості поетів та письменників (Т. Шевченко – взірець української нації). Розвиток освіти (*культ розуму*) продовжується на новому рівні – недільні школи організації «Громада» з українською мовою навчання, видавництво підручників української мови. Поява праць з історії України посилювала інтерес еліти українського суспільства до життя свого народу. Центрами українського національного відродження є Харківський і Київський університети, Кири-

ло-Мефодіївське братство. *Культ краси та природи* втілюється в діяльності художників, які працювали в напрямку реалізму в поєднанні з українською традицією (С. Васильківський, В. Орловський, П. Левченко).

Ствердження мови та її вихід зі статусу діалекту стало одним із факторів розгортання процесу національного відродження (перший підручник української мови «Грамматика малорусского наречия» О. Павловського, словник української мови І. Войцеховича). Твори І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка реалізували художній потенціал української мови та розширили діапазон її вжитку. Література розвивалася у напрямі реалізму, де висвітлювалися соціальні проблеми, психологічний стан людини, розкривалась краса рідного краю (І. Нечуй-Левицький, П. Мирний).

Важлива роль у національно-культурному відродженні українського народу належало світському театру, засновником якого був М. Кропивницький. Виходу української драматургії на новий якісний рівень сприяв творчий доробок І. Карпенка-Карого, який у своїх творах розкривав соціально-історичні, інтелектуально-філософські питання. Вітчизняний театр протидіяв русифікації, прищеплював любов до рідної мови, здобутків національної культури та історії.

У зв'язку з поширенням хорового виконавства інтенсивного розвитку набуває жанр хорової обробки українських народних пісень (2 половина XIX ст.; творчість М. Лисенка). Тематика хорових композицій різноманітна: героїко-епічні, патріотичні, жартівливі твори, любовна, пейзажна лірика. Створення національного гімну (музика М. Вербицького, вірші П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» 1862 р.) та першої «народно-національної опери» [4, с. 356] «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1862) стає видатними митецькими подіями того часу. Особливий внесок в розвиток оперного жанру зробив М. Лисенко. У його творчості «повною мірою сформувалася модель національної опери та її жанрові різновиди» [5, с. 356].

Система символів та образів базується на провідній у той час народницькій ідеології. Духовна боротьба особистості з реальною дійсністю є втіленням пізньоренесансного героя. Використовуються християнські та фольклорні символи й образи. Спирання на античні ідеали в модифікованому вигляді втілюється в «Енеїді» І. Котляревського, де митець

поєднав античний сюжет з подіями української історії, використовуючи образи козацтва. У системі опозицій провідними є воля – неволя, народ – влада, іноземне – вітчизняне, що пов'язано з приналежністю українських земель до Австрійської та Російської імперій. Під іноземним поневоленням ще більше зростає цінність своєї культури, про що свідчить опозиція пригнічення – зріст. Опозиція «оптимізм – трагізм» втілюється в надії на щасливе існування самостійної держави супротив поневоленню.

Висновки. Наведений аналіз історичних діб від Київської Русі до ХХ ст. свідчить, про те, що історія України в кожному періоді має систему типологічних рис Ренесансу. Спільними є ренесансні ідеали (*культ держави, людини, розуму, краси та природи*), символіка та тематика (антична, козацько-лицарська, релігійна, фольклорна). Спирання на взірець і принцип змагання стає національною ознакою. Спільними для всіх періодів є опозиції: воля – неволя, іноземне – вітчизняне, народ – влада, пригнічення – зріст, єдність – різноманітність, оптимізм – трагізм. У більшості періодів існують опозиції: світське – церковне, єдність віри – конфесійність. Опозиції порядок – свобода об'єднують два періоди – Київська Русь, Запорізька Січ; опозиція людина – Бог, земне – небесне належить до періоду національної-визвольної боротьби. Аналіз періодизації історії України дає змогу виявити стадії історичного циклу. Доба Київської Русі відповідає стадії зрілості, Галицько-Волинського князівства – кризи, перебування українських земель у складі Литви та Польщі – занепаду, доба національно-визвольної боротьби – становлення, національно-культурне відродження – зрілості. Таким чином, відбувається замкнення історичного циклу, основою якого є періоди з ренесансними ознаками, що надає українській історії ренесансного характеру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. Москва : Наука, 1989. 272 с.
2. Бойко О.Д. Історія України : посібник. Вид. 2-ге, доп. Київ : Академія, 2002. 656 с.
3. Історія української культури : навч. посіб. ; укл. Моїсеєнко Л.М. Красноармійськ : ДонНТУ, 2010. 107 с.
4. Корній Л.П. Історія української музики: ХІХ ст. Ч. 3. Київ : М.П. Коць, 2001. 480 с.

5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
6. Субтельний О. Історія України / пер. з англ. Ю.І. Шевчука ; вст. ст. С.В. Кульचितського. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1993. 720 с.
7. Сухомлінова Т.П. Типологічні ознаки Відродження як історичного періоду розвитку музики в системі мистецтв. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В.М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 210–222.
8. Яковец Ю.В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. Москва : Наука, 1999. 448 с.

REFERENCES

1. Batkin, L.M. (1989). Ital'janskoe Vozrozhdenie v poiskah individual'nosti [Renaissance in search for identity]. Moscow: Nauka. [in Russian].
2. Boiko, O. D. (2002). Istoriiia Ukrainy. Kyiv: Akademiia. [in Ukrainian].
3. Moisieienko, L.M (2010). Istoriiia ukrainskoi kultury. Krasnoarmiisk. [in Ukrainian].
4. Kornii, L.P. (2001). Istoriiia ukrainskoi muzyky: XIX st. ch. 3 [History of Ukrainian music: 19th century, third part]. Kyiv, Kots. [in Ukrainian].
5. Losev, A.F. (1978). Estetika Vozrozhdenija [The Renaissance aesthetic]. Moscow: Mysl [in Russian].
6. Subtelnyi, O. (1993). Ukraina: istoriia [Ukraine: history]. Kyiv: Lybid Publ., [in Ukrainian].
7. Sukhomlinova, T. P. (2018). Typological features of the Renaissance as a historical period of music development in the system of Arts. No. 61, pp. 210–222. [in Ukrainian].
8. Jakovec, Ju.V. (1999). Cikly. Krizisy. Prognozy [Cycles. Crises. Forecasts]. Moscow: Nauka [in Russian].

УДК 785.7:780.614.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-19>**Олена Валеріївна Бурко**

ORCID: 0000-0001-6907-3978

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
elenav.burko@gmail.com

ЧАСОВИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ДОМРОВОГО АНСАМБЛЮ)

Мета роботи — розкрити поняття внутрішньоансамблевої музичної комунікації, визначити основні принципи успішної внутрішньоансамблевої музичної комунікації в її часовому вимірі. **Методологія дослідження** спирається на аналітичний, системний, міждисциплінарний методи та музикознавчий підхід. **Наукова новизна статті** полягає у розкритті змісту поняття внутрішньоансамблевої музичної комунікації, висвітленні проблеми музичного мислення учасників домрового ансамблю у контексті новітніх концепцій музичного часу; детальному розгляді деяких необхідних принципів, а саме відчуття музичного часу та розуміння тактових структур, які впливають на успішність ансамблевого виконання. **Висновки.** У музично-виконавській діяльності, як і в мовному спілкуванні, відбувається процес комунікації, що називається «музична комунікація». У колективному музикуванні відбувається процес комунікації не лише між виконавцем, композитором і слухачем, а і всередині колективу. Таку комунікацію ми назвали внутрішньоансамблевою. Вона базується на певних загальнообов'язкових правилах і принципах, яких учасники ансамблю повинні дотримуватися для успішного виконання музичного твору та вдалого втілення композиторського задуму. До таких принципів, розуміння і відчуття яких має бути у всіх учасників ансамблю максимально схожим і близьким, належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція. Музичний час є одним із найголовніших і найскладніших питань у музичному виконавстві. Тому всі учасники ансамблю повинні відчувати його максимально подібно — це є основою гри в ансамблі. Якщо учасники сприймають музичний час по-різному, виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

Ключові слова: музична комунікація, камерний ансамбль, домрове виконавство, музичний час, тактові структури.

Burko Olena Valeriivna, Applicant at the Department of Theory and History of Music Performance of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The aspect of time of musical communication in chamber-ensemble performance (by the example of a domra ensemble)

The purpose of the article is to reveal the concept of intra-ensemble musical communication, determine the basic principles of successful intra-ensemble musical communication in its time dimension. **The methodology of the research** is based on analytical, system, interdisciplinary methods and musicological approach. **The scientific novelty** of this article is to reveal the concept of intra-ensemble musical communication, highlight the problem of musical thinking of members of the domra ensemble in the context of the latest concepts of musical time; a detailed consideration of some of the necessary principles, namely a sense of musical time and an understanding of the timing structures that influence the success of ensemble performance. **Conclusions.** There is a process of communication in musical-performing activity, as well as in language communication. It is called musical communication. There is a process of communication not only between the performer, composer and listener, but also within the ensemble in collective performance. Such communication we have called intra-ensemble. This intra-ensemble musical communication is based on certain universally binding rules and principles that ensemble members must follow in order to successfully perform a composition and good implementation of the composer's idea. Such principles, the understanding and feeling of which should be as similar and close as possible for all members of the ensemble, in particular include: sense of musical time, understanding of time structures and construction of phrases, intonation, articulation. Music time is one of the most important and difficult issues in music performance. Therefore all members of the ensemble should feel the musical time as similar as possible – this is the basis of playing in the ensemble. If the members of the ensemble feel the musical time differently, there are time discrepancies that accumulate and lead to the destruction of the ensemble.

Key words: musical communication, chamber ensemble, domra performance, musical time, clock structures.

Бурко Елена Валериевна, аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Временной аспект музыкальной коммуникации в камерно-ансамблевом исполнительстве (на примере домрового ансамбля)

Цель работы – раскрыть понятие внутриансамблевой музыкальной коммуникации, определить основные принципы успешной внутриансамблевой музыкальной коммуникации в ее временном измерении. **Методология исследования** опирается на аналитический, системный, междисциплинарный методы и музыковедческий подход. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии содержания понятия внутриансамблевой музыкальной коммуникации, освещении проблемы

музыкального мышления участников домрового ансамбля в контексте новейших концепций музыкального времени; детальном рассмотрении некоторых необходимых принципов, а именно ощущения музыкального времени и понимания тактовых структур, которые влияют на успешность ансамблевого исполнения. **Выводы.** В музыкально-исполнительской деятельности, как и в языковом общении, происходит процесс коммуникации, который называется «музыкальная коммуникация». В коллективном музицировании процесс коммуникации происходит не только между исполнителем, композитором и слушателем, а и внутри коллектива. Такую коммуникацию мы назвали внутриансамблевой. Она базируется на определенных общеобязательных правилах и принципах, которых участники ансамбля должны придерживаться для успешного исполнения музыкального произведения и удачного воплощения композиторского замысла. К таким принципам, понимание и ощущение которых должно быть у всех участников ансамбля максимально похожим и близким, принадлежат: ощущение музыкального времени, понимание тактовых структур и построения фраз, интонирование, артикуляция. Музыкальное время – один из самых главных и самых сложных вопросов в музыкальном исполнительстве. Поэтому все участники ансамбля должны чувствовать его максимально подобно – это является основой игры в ансамбле. Если участники воспринимают музыкальное время по-разному, возникают временные несовпадения, которые накапливаются и приводят к разрушению ансамбля.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, камерный ансамбль, домровое исполнительство, музыкальное время, тактовые структуры.

В останні десятиріччя проблеми музичного часу викликали інтерес як музикознавців, так і музикантів-виконавців. Важливими для нашого дослідження є роботи: М. Харлапа «Тактова система музичної ритміки», В. Холопової «Теорія музики: мелодика, ритміка, фактура, тематизм», М. Аркадьєва «Часові структури новоевропейської музики», Н. Герасимової-Персидської «Музика. Час. Простір», «Цілісність як універсалія і її прояв у музиці», В. Івка «Час в аспекті концепції “музично-виконавське право”». **Актуальність теми дослідження** полягає у необхідності аналізу проблем, що виникають у процесі ансамблевого музикування, з огляду на новітні погляди у царині музичного часу як запоруки тотожного мислення учасників ансамблю (близького відчуття тактово-метричної організації), внутрішньоансамблевої виконавської комунікації. У камерно-ансамблевому виконавстві ці проблеми порушуються рідко, тому тематика нашої статті залишається важливою.

Мета дослідження – визначити основні принципи успішної внутрішньоансамблевої музичної комунікації у її часовому вимірі.

Наукова новизна полягає у висвітленні проблеми музичного мислення учасників домрового ансамблю у контексті новітніх концепцій музичного часу; детальному розгляді деяких необхідних принципів, а саме відчуття музичного часу та розуміння тактових структур, які впливають на успішність ансамблевого виконання.

Виклад основного матеріалу. Комунікація – один із ключових процесів будь-якої публічної діяльності. Останніми роками увага до вивчення комунікації зростає. Створений новий напрям у сучасній науці – «Теорія мовної комунікації». Комунікація займає важливе місце у сучасній лінгвістиці, оскільки «в ній органічно синтезовано лінгвістичні, риторичні, семіотичні, психологічні, філософські, логічні, культурологічні, інформативні, когнітологічні, соціологічні та інші важливі підходи до живого людського мовлення у спілкуванні» [11, с. 155].

Відомо, що ще століття тому термін «комунікація» використовувався у двох сферах: військовій і транспортній. У словнику Володимира Даля (1881 р.) він означав шляхи, дороги, засоби сполучення між поселеннями, вживався у військовій справі, технічних документах, книгах. У ХХ ст. інтерес починає повертатися саме до мовленнєвої комунікації. Тоді з'явилося, за різними даними, близько 200 значень: понад 120 (за даними Ф. Данса і К. Ларсона на 1972 р.) і понад 240 (за даними Дж. Андерсена) [11].

У перекладі з латинської *communicatio* – «єдність, передача, з'єднання, повідомлення», пов'язане з дієсловом лат. *communico* – «роблю спільним, повідомляю, з'єдную». Академічний тлумачний словник української мови пропонує таке значення: 1) шляхи сполучення, лінії зв'язку тощо; 2) те саме, що спілкування, зв'язок [14].

Фелікс Шарков одним із перших зробив спробу об'єднати різні значення поняття комунікації. На його думку, «комунікація – по-перше, це засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального та духовного світу, тобто певна структура; по-друге, це спілкування, у процесі якого люди обмінюються інформацією; по-третє, під комунікацією розуміють передавання та масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство та його складові частини» [19, с. 178].

За Романом Якобсоном, комунікація – це передача інформації за допомогою сигналів. Її мета – «адекватність спілкування». Повідомлення має бути зрозумілим. В основі комунікативної моделі Якобсона – абстракція, яка передбачає не лише наявність однакового коду у всіх учасників комунікації, а й однакове сприйняття. Саме через останню складову частину ця система отримала багато критики, адже забезпечити однакове розуміння і сприйняття різними людьми неможливо [20].

Юрій Лотман вважав, що комунікація – це переклад із мови мого «я» мовою твого «ти». Такий переклад зумовлений тим, що коди учасників перетинаються і мають схожі поняття (розуміння).

Олена Роготнева у своїй роботі «Мовленнєва комунікація» [13] виділяє такі обов'язкові компоненти мовленнєвої комунікації, як: учасники комунікації – комуніканти, предмет спілкування, засоби (словесні, несловесні). Комуніканти – це люди, котрі беруть участь у процесі комунікації. Їх може бути будь-яка кількість (від одного і більше). Предмет – інформація, ситуація, проблема, що потребує рішення, обговорення.

Комунікація між комунікантами можлива, коли у них спільний предмет комунікації. Коли ця умова є, постає питання «мовленнєвого дефіциту» – чи зрозуміють комуніканти один одного. Це третій елемент мовленнєвої комунікації – засоби спілкування. Вони бувають вербальні та невербальні. Комунікація може відбутися, лише якщо усі три компоненти добре працюють. Якщо хоч один дає збій, то спілкування може не відбутися (або ускладнюється). Для цього комуніканти мають добре володіти засобами комунікації.

Одним із перших модель комунікації сформував Аристотель у своїй «Риторичі». Він бачив цей процес у послідовності «оратор – мова – аудиторія». Аристотель говорить, що для комунікативного процесу обов'язковими є ці три складники: оратор, предмет його мови / виступу та слухач, на якого направлена мова (звернення). Саме слухач є кінцевою метою промови, процесу. «Мова складається з трьох елементів: із самого оратора, із предмету, про який він говорить, і з особи, до якої він звертається; вона і є тією кінцевою метою всього (я маю на увазі слухача)» [1, с. 30].

У виконавській діяльності, як і у спілкуванні відбувається процес комунікації, що називається «музична комунікація».

Комунікативна модель Аристотеля, яку ми згадували вище, актуальна і для музичної сфери. У музиці схожу модель запропонував Борис Асаф'єв. Вона виглядає так: композитор – виконавець – слухач. У цій моделі сполучну роль відіграє виконавець, саме він вступає у діалог, з одного боку, із композитором (розшифровує і відтворює авторський задум), з іншого – зі слухачем.

У колективному музикуванні виконавців декілька. Між ними також відбувається процес комунікації. Назвемо його «внутрішньоансамблева комунікація». Цей вид комунікації дуже важливий, тому що для успішного виконання музичного твору ансамблем, вдалого втілення задуму потрібно дотримуватися певних загальнообов'язкових правил і принципів, які учасники ансамблю повинні розуміти та відчувати однаково.

До таких принципів належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція, а також психологічні особливості. «У музиці час є, можливо, найважливішим елементом, оскільки поза часом музика не існує у принципі <...>. Час спочатку існує у вигляді невидимої ненаписаної стрічки, яку ми повинні, перш ніж приступати до справжнього вивчення музичного твору, розшифрувати» [6, с. 13]. Тому детальніше зупинимося на перших двох (часі й тактових структурах).

Час – це одне із найбільш заплутаних, загадкових і складних явищ. Складність поняття підтверджують слова відомого фізика Річарда Фейнмана: «Непогано було б знайти придатне визначення поняттю “час” <...>. Можливо, варто визнати той факт, що час – це одне із понять, яке визначити неможливо, і просто сказати, що це щось відоме нам: це те, що відділяє дві послідовні події» [16, с. 86].

Музичний час – одне із найголовніших питань у музичному виконавстві. Під час виконання музичного твору всі учасники ансамблю повинні відчувати музичний час однаково. Ці уміння мають бути основою під час гри в ансамблі. Різне відчуття музичного часу учасниками ансамблю призводить до накопичування розбіжностей.

Уявлення про таке поняття, як «час» і про його сутність постійно змінювалися, але у всіх випадках спільним і загальним є сприйняття часу кількісно та якісно. Ці два поняття є принципово різними.

М. Аркадьєв у своїй праці «Часові структури новоевропейської музики» виділяє дві фундаментальні концепції музичного часу: квантитативну і квалітативну.

Квантитативна, тобто кількісна концепція пов'язана із протіканням і виміром часу (місяцями, днями, годинами). Принципово від попередньої відрізняється квалітативна, або якісна, концепція часу Аркадьєва. У цьому разі час – це набагато складніше явище, аніж просто годинниковий відлік. «Музичний час відділяється від часу реальності; у цей спосіб, на нашу думку, часовий параметр у музиці стає елементом художнього змісту» [4, с. 4]. Аркадьєв робить висновок, що «музичний час є цілісний, у його багатоскладовій повноті – процес музичного становлення» [2, с. 14].

У народно-інструментальному виконавстві проблеми часу зачіпає видатний домрист Валерій Івко. Він розглядає музичний час в аспекті концепції «музично-виконавське право». Цей термін використовується у контексті «необхідності», що диктує єдині та загальнообов'язкові норми композитору і виконавцю, завдяки яким створюється музичний твір, а потім інтерпретується й оживає [6].

Час у музиці виявляється через такі категорії, як ритм, метр, архітектоніка, темп та агогіка.

Ритм (із грец. «течу») – це часова й акцентна сторона мелодії, гармонії, фактури, тематизму й усіх інших елементів музичної мови. У широкому сенсі ритм може включати в себе усі співвідношення часового параметру, бути сукупністю всіх часових координат. У вузькому розумінні ритм – це ритмічний малюнок.

Метр у широкому розумінні – це форма організації музичного ритму, яка базується на якійсь сумірній одиниці (мірі). У вузькому розумінні – це конкретна метрична система ритму. Серед найважливіших метричних систем виділяють дві: древньогрецьку метрику і тактову систему Нового часу.

Від часів античності дотепер склалося декілька систем організації ритму, що відрізняються одна від одної. Виділяють три основні віршові системи ритму: квантитативність, квалітативність і силабічність. Граничною системою між музикою і поезією є модальна ритміка. Власне музичними системами є мензуральна (до XVI ст.) і тактометрична. Сьогодні ми користуємося останньою.

«Найважливіша із систем ритмічної організації», за словами В. Холопової, – тактова або тактометрична система. Початкове значення такту означало відчутний удар диригента рукою або ногою, який видно або чути. Він передбачав двократність руху диригента – вгору-вниз або навпаки [18]. Такт – відрізок музичного часу від однієї ударної долі до іншої, обмежений тактовими рисками та рівномірно поділений на долі. У тактометричній системі є певна ієрархія пульсації – тактами, долями тактів, групами тактів (тактами вищого порядку).

Такт вищого порядку («великий такт») – групування двох, трьох і більше простих тактів, яке функціонує як звичайний такт відповідною йому кількістю долей. Метричний «рахунок» у тактах вищого порядку починається із сильної долі першого такту, і початковий такт набуває функцію першої долі вищого порядку [18, с. 149]. Найрозповсюдженіші метри вищого порядку – дво- та чотиридольні, менш розповсюджені – тридольні, ще менше – п'ятидольні.

Акцентна метрика передбачає зміну напруги та розслаблення на мікро- та макрорівнях за бінарним принципом. Тобто після напруги обов'язково буде розслаблення. Така періодичність є природним явищем, наприклад, вдих (швидкий, напружений) і видих (розслаблений і повільний) людини, серцебиття та ін. Бінарна пульсація характерна не лише для дрібних одиниць, а і для великих побудов. Долі, такти, речення, періоди також пульсують за бінарним принципом. Явище квадратної структури теж базується на цьому принципі. Водночас на рівні метрів вищого порядку такти можуть співвідноситися і за тернарним принципом.

Існує дві концепції у розумінні поняття «метр вищого порядку». Хьюго Ріман так сформулював свій погляд на систему музичного мислення: перший такт легкий і рухається до другого, другий завжди важкий. Таку побудову називають «ріманівська ямбічність» і вважають основним принципом побудови елементів музичної форми ямбічний [15, с. 626]. Іншу концепцію запропонував Георгій Катуар, який, розвиваючи ідею Рімана, припустив, що музика також може хорейною, спираючись на непарні такти.

В. Івко вважає, що «ріманівське» розуміння підкреслює ямбічну структуру твору, яке призводить до постійних змістовних і часових зупинок у процесі розгортання музичного мате-

ріалу. На противагу такому принципу «хореїчне» відчуття часу, в якому перший такт «важкий», другий – «легкий», дає змогу їх долати та створювати безупинний (у сенсі інтонаційного заповнення) змістовно-звуковий потік. Підтвердженням необхідності саме «хореїчного» мислення є думка В. Івка про те, що будь-яке музичне відтворення починається задовго до його звукового втілення, а саме потребує взяття дихання. Це можна порівняти із «вдихом немовляти перед першим криком» [10].

Як зазначалося вище, в музиці переважає бінарний принцип побудови твору, тобто важкий такт змінюється легким. Учасникам ансамблю для гармонійного виконання необхідно дотримуватися однакового розуміння пріоритетності ваги тактів під час їх сумування.

«Мислення базується на двох принципах: безперервності мислення та фіксації цього мислення, яке потребує перерваності» [10, с. 11]. Безперервність, або континуальність – це те, що рухає композитором під час написання музичного твору, а надалі повинно відобразитися виконавцем. Дискретність, або членування як засіб структурування – це те, що допомагає композитору викласти думку у вигляді нотного тексту та схематичної фіксації його на папері. Завданням виконавця є вихід на форму твору загалом за рахунок створення безперервного інтонаційно-енергетичного потоку, проникнення у задум композитора («протоінтонація» за В. Медушевським [8]), базуючись на врахуванні й аналізі структурної побудови твору. Виховання однакового розуміння учасниками ансамблю принципів побудови твору залежно від часу є першочерговим завданням.

Так, у наступному епізоді (В. Моцарт, Дивертисмент ре мажор, I частина) існує певний ризик порушити ансамблеву вертикаль вже у другому такті:

Allegro

Entstanden Salzburg, 1772

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello o Basso

Ритмічний малюнок у перших і других скрипок (домр) ідентичний. Якщо одна із груп допустить більш вагому цезуру перед другим тактом, де попередній рух цілої тривалості змінюється рухом половинних, а інша почне їх, не втрачаючи часу на ауфтакт, виникне неврівноваженість, і, як наслідок, вихід на третій такт із шістнадцятими відбудеться неодноразово. Це, по-перше, призведе до порушення ансамблю, а, по-друге, в самому початку знизить легкий, стрімкий настрій твору.

Поряд із бінарним принципом структурування музичних творів маємо випадки застосування тернарного принципу. Композитори сучасності використовують його як один із засобів пошуку нових засобів висловлювання. Треба сказати, що виходи за межі квадратної структури зустрічалися і раніше, причому композитори-класики цілеспрямовано користувалися цим прийомом для порушення інертності руху в бінарних структурах. У музиці сучасних композиторів такі явища досить розповсюджені.

У «Щедрівці» В. Івка для домри та фортепіано використана оригінальна тема з українського фольклору, для якого притаманна зміна метричної пульсації. У цьому творі така мінливість простежується не тільки у межах такту, а і на рівні великих тактів:



Певною складністю для обох виконавців є постійна зміна бінарного та тернарного мислення. Короткий вступ складається із чотирьох тактів. У головній темі «Щедрівки» чергуються триакти і два двотакти. Перші такти теми є триактом, за якими йдуть два двотакти. У такій складній структурній архітектурі зрозуміла необхідність ясного уявлення обома виконавцями про течію часу. Додаткової складності додає зміна розміру (з 3/4 на 2/4) у третьому такті теми за рахунок скорочення однієї долі, що вносить цікавий колорит і підкреслює характерні для жанру танцювальні риси. Важливим моментом у виконанні триактів є усвідомлення важкості

першого такту і легкості двох наступних тактів, котрим не повинна передувати цезура, сповільнення або ауфтакт.

Наступним важливим аспектом природи музичного часу є усвідомлення його агогічності. Об'єктивним мірилом, яке регулює механізм дії агогіки, є закон компенсації. В. Івко наголошує, що така «попередньо встановлена агогічність часу, постійні коливання часу закладені самою природою» [6, с. 13].

«Час як явище у структурах протікає нерівномірно. Перед важкими тактами час розширюється, перед легким – стискається» [10, с. 4]. Таке виконання сприймається як природні коливання. Ці розширення і стискання відбуваються на мікрорівні, що «слухач їх не помічає, а сприймає наше виконання як рівне виконання, але живе» [10, с. 4]. В. Івко висловив гіпотезу про те, що так, як планети рухаються навколо Сонця, сповільнюючи свій рух перед афелієм (важким часом) і прискорюючи перед перигелієм, так само і в музиці має бути схоже співвідношення [10, с. 4].

Така агогічність часу, не врахована однаково учасниками ансамблю, може призвести до певних «аварій». Якщо учасники сприймають музичний час по-різному (один – спираючись на парні такти, інший – на непарні), виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

Дотримання об'єктивних законів у музиці (як і у природі) дозволяє по-справжньому оживити музику і «створити те явище в музиці, що називають таємницею, загадкою». «Виведення цих проблем у «світле поле» пізнання збагачує нас, розширює інтелектуальні й емоційні обрії» [3, с. 10].

Висновки. У музично-виконавській діяльності, як і в мовному спілкуванні, відбувається процес комунікації. У колективному музикуванні відбувається процес комунікації не лише між виконавцем, композитором і слухачем, а і всередині колективу. Ця внутрішньоансамблева музична комунікація базується на певних загальнообов'язкових правилах і принципах, яких учасники ансамблю повинні дотримуватися для успішного виконання музичного твору. До таких принципів, розуміння і відчуття котрих має бути у всіх учасників ансамблю максимально схожим і близьким, належать: відчуття музичного часу, розуміння тактових структур і будовання фраз, інтонування, артикуляція. Усі учасники ансамблю

повинні відчувати музичний час максимально подібно – це є основою гри в ансамблі. Якщо учасники сприймають музичний час по-різному, виникають часові незбігання, які накопичуються і призводять до руйнування ансамблю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель Риторика / пер. с древнегреч. Н.Н. Платоновой. Москва : Издательство АСТ, 2017. 352 с.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1993. 168 с.
3. Герасимова-Персидська Н.О. Рух і час в музиці ХХІ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 109. Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. № 6. С. 4–11.
4. Гуревич А. Категории средневековой культуры. Москва, 1984. С. 104–112.
5. Иорданский В. Хаос и гармония. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982, 343 с.
6. Івко В.М. Час в аспекті концепції «музично-виконавське право». *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2003. С. 12–14.
7. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербурга : «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
8. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе. *Сов. музыка*. 1985. № 7. С. 66–70.
9. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
10. Мірошніченко А. Конспект лекцій В.М. Івка з курсу методики навчання гри на струнно-щипкових інструментах та теорії виконавства: кваліфікаційна робота. Донецьк : Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва. 2011. 67 с.
11. Онуфрієнко Г. Термін комунікація в поняттєвому вимірі й лінгвістичному контексті. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2010. № 675. С. 154–160.
12. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. Москва : «Рефл-бук», Киев : «Ваклер», 2001. 656 с.
13. Роготнева Е.Н. Речевая коммуникация : учебное пособие. Томск : Изд-во Томского политехнического университета. 2009. 60 с.
14. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка. Т. 4. 1970–1980. 840 с.
15. Соловьева Т. Риман Х. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. Москва : Сов. энциклопедия. 1978. С. 626–628.
16. Фейнман Р., Лейтон Р., Сендс М. Фейнмановские лекции по физике. Т 1. Современная наука о природе. Законы механики / пер.

с англ. Хрусталева О., Копылова Г., Ефремова А. Москва : Издательство АСТ. 2018. 448 с.

17. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. *Проблемы музыкального ритма* : сборник статей / сост. В.Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.

18. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2002. 368 с.

19. Шарков Ф.И. Основы теории коммуникации : учебник. Изд-во «Перспектива», 2003. 248 с.

20. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм «за» и «против». Москва, 1975. С. 193–230.

REFERENCES

1. Aristotle (2017) The art of rhetoric. Transl. N. Platonova. Moscow. AST. [in Russian].

2. Arkadiev, M. (1993). Temporary structures of new European music. Moscow: Biblos. [in Russian].

3. Gerasimova-Persydska, N. (2014). Movement and time in music of XXI century. Scientific Bulletin of NMAU. PI Tchaikovsky: Coll. Kyiv: NMAU. PI Tchaikovsky, 2014. Issue 109 Ancient music – a modern view. Book № 6. P. 4–11. [in Ukrainian].

4. Gurevich, A. (1984). Categories of medieval culture. Moscow. P. 104–112. [in Russian].

5. Iordansky, V. (1982). Chaos and harmony. Moscow. [in Russian].

6. Ivko, V. (2003). Time as a “musical-performance law” concept. Academic folk-instrumental art of Ukraine of the XX–XXI centuries: Proceedings of the international scientific-practical conference. Kyiv. P. 12–14. [in Ukrainian].

7. Lotman, Yu. (2000). Semiosphere. St.-Petersburg: Art-SPB Publishing House. P. 159–165 [in Russian].

8. Medushevsky, V. (1985). Intonation theory in a historical perspective. *Soviet music*. Moscow. P. 66–70. [in Russian].

9. Medushevsky, V. (1976). Patterns and means of artistic influence of music. Moscow: Music. [in Russian].

10. Miroshnichenko, A. (2011). Summary of V. Ivko’s lectures on the course of teaching methods on stringed instruments and the theory of performance: Qualification work. Donetsk. [in Ukrainian].

11. Onufrienko, G., Chernevych A. (2010) The term communication in the conceptual dimension and linguistic context. *Visnyk Nats. Lviv Polytechnic University. Series “Problems of Ukrainian terminology”*. № 675. P. 154–160. [in Ukrainian].

12. Pocheptsov, G. (2001). Theory of communication. Moscow. Refl-book. [in Russian].

13. Rogotneva, E. (2009). Speech communication. Tomsk. [in Russian].

14. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols, (1970–1980). USSR Academy of Sciences. Institute of Linguistics, ed. IK Bilodid. Kyiv: Scientific opinion. T. 4. [in Ukrainian].

15. Solovieva, T. (1978). Riman. Musical encyclopedia in 6 volumes ed. by Keldysh. Vol. 4. Moscow. Soviet Encyclopedia. P. 626–628. [in Russian].
16. Feynman R., Leighton R., Sands M. (1969) Feynman Lectures on Physics. Book I. Modern science of nature. The laws of mechanics. [in Russian]
17. Harlap, M. (1978). Clock system of musical rhythm. Problems of musical rhythm: collection of articles comp. V.N. Kholopov. Moscow: Muzyka. P. 48–104. [in Russian].
18. Holopova, V. (2002). Theory of music: melody, rhythm, texture, thematism. Sankt-Peterburg: LAN. [in Russian].
19. Sharkov, F. (2003). Fundamentals of the theory of communication. Publishing house “Perspective”, 248 p. [in Russian].
20. Jakobson, R. (1975). Linguistics and Poetics. Structuralism for and against. Moscow. P. 193–230. [in Russian].

УДК 782.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-20>

Ганна Олексіївна Савонюк

ORCID 0000-0001-7005-9583

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

ПОЛІМОРФНІСТЬ ЯК КОМПОЗИЦІЙНА ОСНОВА ЖАНРУ ПАСІОНІВ

Актуальність даної роботи визначається необхідністю дослідження історії та композиційних рис жанрової форми пасіонів (страстей) в українському музикознавстві. Мета роботи полягає у виявленні поліморфності страстей як головної структурно-семантичної властивості жанру, від його зародження до нашого часу. Методологія дослідження базується на історичному та герменевтичному підходах, на методах порівняння, індукції, на жанрово-стильовому аналізі. Наукова новиз-

на роботи полягає у виявленні опорних жанрів, на яких зростав жанр страстей, у визначенні зв'язків між тими жанрами, що мали безпосередній вплив на пасіони. Дослідження охоплює період з IV століття (того часу, коли зародженню музичного складника пасіонів передувало читання євангельських текстів) і дотепер. У роботі зроблено наголос на поступовому перетворенні словесного чинника жанру в словесно-музичний. Уперше на прикладі одного жанру простежено за історією всього музичного мистецтва (від жанру духовної пісні до страсної ораторії та безпосередньо страстей). У роботі відзначено, як саме сприяли розвитку пасіонів такі жанри, як гімн, псалм, літургійна пісня, мотет, кантата. Систематизовано жанрові структури, що мали вплив на утворення пасіонів, факти їх генезису та подальшого переформатування; застосовано табличний принцип презентації даних. У висновках вказується на рухомість жанрової структури пасіонів: жанр змінюється та вбирає в себе ознаки того часу, до якого належить. Значна кількість жанрових структур донині свідчать про те, що жанр пасіонів є сучасним, актуальним та затребуваним. Вимогою часу стає розуміння сучасного українського погляду на жанр у контексті стильової еволюції музичного мистецтва. Пасіон, як комплекс композиційних якостей, має здатність змінюватися на основі поліморфної організації. Завдяки останньому чиннику музикознавче дослідження відкриває нові аспекти вивчення сучасного композиторського бачення жанру не тільки в українському мистецтві, а й у всій світовій культурі нашого тисячоліття.

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

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

Polymorphism as a compositional basis of the passion

The actuality of this work is determined by the need to study the history and compositional features of the genre form of passions (passions) in Ukrainian musicology. **The purpose of the work** is to identify the polymorphism of passions as the main structural and semantic property of the genre, from its inception to our time. **The research methodology** is based on historical, hermeneutic approaches, on methods of comparison, induction, on genre-style analysis. **The scientific novelty** of the work is to identify the main genres in which the genre of passions grew; in identifying the links between those genres that had a direct impact on the passions. The study covers the period from the IV century (the time when the emergence of the musical component of the passions was preceded by the reading of the Gospel texts) to the present day. The paper emphasizes the gradual transformation of the verbal factor of the genre into verbal-musical. The paper notes how the following genres contributed to the development of passions: hymn, psalm, liturgical song, motet, cantata. Systematized genre structures that had an impact on the formation of passions, the facts of their genesis and subsequent reformatting; the tabular principle of data presentation is applied. **The conclusions** indicate the mobility of the genre structure of the passions: the genre changes and absorbs the signs of the time to which it belongs. A significant number of genre

structures to this day indicate that the genre of passions is modern, relevant and in demand. It takes time to understand the modern Ukrainian view of the genre in the context of the stylistic evolution of musical art. Passion, as a complex of compositional qualities, has the ability to change on the basis of polymorphic organization. Due to the latter factor, musicological research opens new aspects of studying the modern composer's vision of the genre not only in Ukrainian art, but also in the whole world culture of our millennium.

Key words: genre, Jesus, passion, passion of the Christ.

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

Полиморфность как композиционная основа жанра пассионов

Актуальность данной работы определяется необходимостью исследования истории и композиционных черт жанровой формы пассионов (страстей) в украинском музыковедении. Цель работы заключается в выявлении полиморфности страстей как главного структурно-семантического свойства жанра от его зарождения до наших дней. **Методология исследования** базируется на историческом и герменевтическом подходах, на методах сравнения, индукции, на жанрово-стилевом анализе. **Научная новизна** работы заключается в выявлении опорных жанров, на которых базируется жанр страстей, в определении связей между теми жанрами, которые имели непосредственное влияние на пассионы. Исследование охватывает период с IV века (того времени, когда зарождению музыкальной составляющей пассионов предшествовало чтение евангельских текстов) до сегодняшнего дня. В работе сделан акцент на постепенном преобразовании словесного фактора жанра в словесно-музыкальный. Впервые на примере одного жанра прослеживается история всего музыкального искусства (от жанра духовной песни к страстной оратории и непосредственно к страстям). В работе отмечено, как способствовали развитию пассионов следующие жанры: гимн, псалм, литургическая песня, мотет, кантата. Систематизированы жанровые структуры, повлиявшие на образование пассионов, факты их генезиса и дальнейшего переформатирования; применён табличный принцип презентации данных. В **выводах** указывается на подвижность жанровой структуры пассионов: жанр меняется и впитывает в себя признаки того времени, к которому принадлежит. Значительное количество жанровых структур по сей день свидетельствуют о том, что жанр пассионов является современным, актуальным и востребованным. Необходимым сегодня становится понимание современного украинского взгляда на жанр в контексте стилевой эволюции музыкального искусства. Пассионы, как комплекс композиционных качеств, обладают способностью изменяться на основе полиморфной организации. Благодаря последнему фактору музыковедческое исследование открывает новые аспекты изучения современного композиторского видения жанра не только в украинском искусстве, но и во всей мировой культуре нашего тысячелетия.

Ключевые слова: жанр, пассионы, страсти, страсти Христовы.

Актуальність теми дослідження. За словами Є. Назайкінського, «жанр як художній феномен виключно важливий для музичної практики – композиторської, виконавської, педагогічної, а також для теорії та історії музики і, звичайно, для дослідницької роботи» [3, с. 81]. За думкою науковця, «вивчення жанрів необхідно ще й тому, що воно не тільки допомагає зрозуміти естетичну сутність мистецтва, природу музики, а й дає в руки хороший інструмент для аналізу конкретних явищ музичної культури – як окремих творів, так і творчості тих чи інших композиторів загалом, творчих напрямків і шкіл». Учений вказує на «високий практичний і пізнавальний потенціал теорії жанрів», додаючи, що остання, «як і теорія стилю в музиці, дуже мало розроблена, і що увага до неї з боку музикознавців до образливого мізерна» [3, с. 81].

Недостатня вивченість жанру пасіонів в українському музикознавстві робить дослідження в даному напрямі актуальними та значущими. Вивчення прадавніх жанрів, у тому числі й пасіонів (страстей), неможливо без розуміння внутрішніх процесів різних епох (культурних, історичних, політичних), які безпосередньо впливали на композиторів та їхні твори. Оскільки жанр пасіонів є малодослідженою структурою в українському музикознавстві, назвемо останні наукові праці в даному напрямі. Розвиток жанру простежено в роботі А. Пантелеевої «Відродження жанру «пасіони» в музичній культурі ХХ століття» (2017) [4]. Музикознавчою знахідкою 2018 року стала стаття «Неизвестная страстная оратория Г.Ф. Телемана: открытие либретто в Петербурге» доктора мистецтвознавства, професора Тетяни Шабаліної [7]. Результати наукової діяльності Є. Рау зібрано в дисертації «Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в ХХ – ХХІ вв.» (2018) [5].

Мета дослідження полягає у виявленні поліморфності страстей як головної структурно-семантичної властивості жанру від його зародження до нашого часу.

Виклад основного матеріалу. Спостерігаючи за розвитком пасіонів від витоків до нашого часу, можна відмітити, що на даному жанрі закарбувався весь процес становлення музичного мистецтва взагалі. Жанр страстей пройшов довгий шлях свого розвитку – довжиною приблизно в шість століть. Простежимо за *словесно-музичним чинником жанру* страстей. Відомо, що історія жанру пасіонів розпочинається близько IV століття з читання в церквах відповідних уривків

з Євангелій. Від Ів. [1:1]: «Споконвіку було Слово» [1]. Традиція використання всіх чотирьох євангельських текстів (від Матвія, Марка, Луки та Іоанна) складалась поступово. Спочатку, у IV столітті, на Вербну неділю з'являється традиція читати радісну звістку про воскресіння Христа *від Матвія*, в середу Страсного тижня – *від Луки*. Лише у VIII – IX століттях (через чотириста років) до попередніх Євангелій додають читання страстей *за Марком* у Страсний четвер та *за Іоанном* – у Страсну п'ятницю. Послідовність поліморфного перетворення пасонів від Євангельського слова до музичного тексту (IV ст. – XII ст.) зведено в таблицю 1.

Таблиця 1

ПЕРІОД ЧАСУ, ким введено	ФОРМА ВИКОНАННЯ	МОДЕЛЬ ВИКОРИСТАННЯ
IV ст. Вербна неділя	Євангельське слово	читання Євангелія <i>від Матвія</i>
IV ст. Середа Страсного тижня	Євангельське слово	читання Євангелія <i>від Луки</i>
IV ст.	Спів громади	– промова символу віри, слів «амінь», «Кіріє-елейс»; – спів гімнів.
VI – VII ст.	Вимова (спів) священників (замість громади)	– виконання символу віри, слів «амінь», «Кіріє- елейс»; – спів гімнів.
VI – VII ст., лише ГЕРМАНІЯ	Вимова (спів) громади	– виконання слів «амінь», «Кіріє-елейс»; – німецька духовна пісня .
VIII ст. – IX ст., Страсний четвер	Євангельське слово	читання страстей <i>за Марком</i>
VIII ст. – IX ст., Страсна п'ятниця	Євангельське слово	читання страстей <i>за Іоанном</i>
XII ст., французький єпископ Вільгельм Дурандус	Слово, драматизація читання	– читання слів Євангеліста в євангельському тоні, (псалмодією) ; – слова Ісуса, люті вигуки натовпу – більш виразно

У тому ж IV ст. (за часи Міланського єпископа Амвросія) в католицькому храмі народжується традиція виконувати бого-

службові співі всією громадою. Парафіянам дозволять виголосувати разом символ віри, «амінь», «Кіріє-елейс» («Господи, помилуй») та співати гімни. Але на межі VI – VII ст. Григоріанською реформою спів прихожан буде скасовано, а виконання їхньої вокальної партії доручать священникам.

Лише в Німеччині, завдяки тому, що зміни пройшли тільки частково, за віруючими збережеться право на великі церковні свята відтворювати «Кіріє-елейс» і «алілуя». Поступово громада поверне своє право співати в церкві, поступово додаючи до дозволених слів інші тексти на рідній мові. Таким чином, за словами А. Швейцера, «під прикриттям «Кіріє» і «Алілуя» німецька духовна пісня була допущена в богослужіння» [8, с. 8]. «Згодом у німецьку духовну пісню вводяться перекладені з латинської гімни і перекладені на вірші Символ віри, Отче наш, Десять заповідей, Сім слів на хресті й різні псалми. Таким чином, коли Реформація XVI століття відкрила німецькій пісні двері храму, не було потрібно заново створювати тексти і мелодії, можна було за бажанням вибирати підходяще з поетичних скарбів XIV і XV століть» [8, с. 9]. Тобто Лютер просто переробив стару пісенну спадщину для нових потреб церкви. Для цілей богослужіння він перекладав німецькою найкращі творіння Середньовіччя: латинські гімни, псалми, літургійні пісні та біблійні уривки.

Щодо нових інтонацій, вокальних технік виконання, які поступово будуть закладатися в традиції пасіонів, слід відмітити, що, напевне, намагаючись уникнути монотонності у виконанні служби, з часом змінять саму інтонацію прочитання Євангелій. У XII ст. французький єпископ Вільгельм Дурандус, як вказує А. Швейцер, буде наполягати на «драматизації читання, тільки розповідь євангеліста повинна читатися в євангельському тоні, тобто псалмодією; навпроти, кроткі слова Ісуса та люті вигуки невіруючого натовпу вимагають більш виразної передачі тексту» [8, с. 61]. Отже, з XII ст. В. Дурандусом вводиться певний інтонаційний розподіл між персонажами євангельських подій. Однак сама традиція псалмодичного прочитання страсних та Євангельських текстів залишиться аж до XV століття, доки нідерландські майстри не додадуть до всього тексту музику. Перші страсті напише Якобус Обрехт у 1505 році. До Реформації залишиться лише дванадцять років.

Як відомо, хвилю Реформації, яку було розпочато в Германії М. Лютером, швидко підхопила вся Європа. Важливим моментом для всієї європейської культури стане зародження протестантизму, який мав різні течії: лютеранство, цвінгліанство, англіканство, кальвінізм. Останній сформувався під впливом Жана Кальвіна. Невелика різниця в богословських поглядах Ж. Кальвіна та М. Лютера призвела до різного розуміння щодо проведення служіння в храмі.

Так, М. Лютер пропонував використовувати для потреб церкви духовні пісні Середньовіччя. Ж. Кальвін вважав, що служіння Господу повинне спиратися на чисте Боже Слово, зокрема, на Псалтир. До псалмів пропонувалось додати лише музичний матеріал. Таким чином, кальвіністи будували свій церковний обряд на псалмах, а лютерани – на духовних піснях Середньовіччя в обробці М. Лютера. (Традицію кальвіністів співати псалми продовжує сьогодні деномінація баптистів).

На початку XVI ст. музичні страсті використовують і католики, і протестанти. У барокові часи пасіони були популярним жанром, їх напишуть Ріхард Кайзер, Георг Телеман, Георг Гендель та ін. У більшості творів буде використано рідну для композиторів мову, але поряд з *німецькими пасіонами* продовжать своє існування також і *страсті латинські*. Згодом численні зразки барокової доби за формою поділять на «**Страсті**»-мотет та «**Страсті**»-драму¹ [8, с. 61]. У «**Страстях**»-мотеті хор співає абсолютно весь текст (включаючи слова Ісуса). У «**Страстях**»-драмі слова Євангеліста, Ісуса виконуються одним учасником у псалмодичному тоні, а вигуки натовпу передаються поліфонічно. Хор виконує партію Пілата, лжесвідків і нечестивих. До латинських зразків «**Страстей**»-драм того часу звертається Клоден де Сермізі (1534), Орландо Лассо (чотири зразки пасіонів, 1575–1576), Вільям Бьорд (1607) [8, с. 61].

Послідовність поліморфного перетворення пасіонів (з XVI ст.) зведено в таблицю 2.

Пройшовши шлях від духовної пісні до кантати (дані в табл. 2), поліморфні перевтілення пасіонів продовжуються. Саме тоді, коли масштаби кантати зростуть, у ній з'явиться

¹ В статті використані визначення А. Швейцера («**Страсті**»-мотет та «**Страсті**»-драма)

драматична розробка сюжету, вона «переросте» в ораторію, як і кантата на страсній основі трансформується в **страсну ораторію**. До жанру страсної ораторії звернеться Йоганн Ернст Бах (1737–1777), Карл Генріх Граун напише ораторію «Der Tod Jesu» або «Смерть Ісуса», 1755) тощо.

Таблиця 2

ПЕРІОД ЧАСУ, КИМ ВВЕДЕНО	ФОРМА ВИКОНАННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ
XVI століття, Лютер	Найкращі латинські гімни, псалми, літургійні пісні в перекладі німецькою
Барокова доба	Страсті-мотет . Хор співає весь текст (в т.ч. Ісуса)
	Страсті-драма . Слова Євангеліста та Ісуса – для одного, виконується у псалмодичному тоні. Хор – виконує партію Пілата, нечистивих. Вигуки натовпу – звучать поліфонічно.
Генріх Шютц	Мотет перетворюється на кантату : вокальне багатоголосся мотету поєднується з інструментальним звучанням
Часи Баха	Кантата стане містити арії, речитативи, інструментальний супровід
1704 р., Гамбург, на текст оперного поета Х.Ф. Хунольда	Театралізовані пасіони (драматичне дійство) . Замість біблійного оповідання – текст у віршах.

Джерело: складено за матеріалами монографії А. Швейцера [8]

Повертаючись до часів Реформації, слід сказати, що на території України мали розповсюдження й ідеї лютеран, і вчення кальвіністів. Вагомою проекцією даних змін на культурно-політичне життя країни, на наш погляд, стане активізація діяльності князя Костянтина Острозького, який сприяв появі першого повного перекладу Біблії церковно-слов'янською (надруковано Іваном Федоровим). Даний примірник вийде у світ практично через 50 років після появи повного перекладу Священного Письма на німецькій (1534 р.). Перша друкована праця церковно-слов'янською – Острозька Біблія – з'явиться у 1581 р. і стане поштовхом для написання великої кількості творів духовного напрямку. Так, у 1996 році львівський композитор Олександр Козаренко напише «Страсті Господа Бога Ісуса Христа», утворивши

першу сучасну модель пасіонів українського типу. І хоча за основу твору композитор візьме Страсні антифони з православної Служби дванадцяти Євангелій, базисом їх утворення стане Острозька Біблія.

Олександр Козаренко задля пасіонів «по-українські» бере найкращий зразок монодії ранньомодерної доби – Острозький наспів. Відомо, що Йоган Бах у своїх страстях спирався на духовну пісню Середньовіччя. Говорячи про значну роль народної середньовічної пісні в західноєвропейській музиці, Альберт Швейцер відзначав, що «вся історія середньовічної поезії та музики веде до Баха. Найкраще, що утворила пісня від XII до XVIII століття, прикрашають його кантати та «Страсті» [8, с. 6]. Поліморфність пасіонів О. Козаренка простежується в трансформації церковних **антифонів** одноголосного складу в багатоголосну вокально-інструментальну композицію світського характеру. Відомо, що антифон набув популярності (особливо в Західній церкві), як один із перших жанрів християнського богослужіння. Одне з визначень поняття «антифон» надано Наталією Пишною: «*Вірш із псалмів, який співають поперемінно на обидвох кліросах під час служби*» [9, с. 125]. Останнє уточнення щодо антифону вказує на його поліморфний зв'язок із **псалмом**. Факт використання антифонів під час богослужіння мав місце як для православної традиції, так і для католицької. Поліморфний зв'язок псалм – антифон встановлений.

На прикладі єдиної вокальної частини – антифону VI – простежимо за наявністю ознак **мотету** в українських пасіонах О. Козаренка. Основним поліфонічним принципом викладання матеріалу даної частини (що є характерним для мотета) став канон (див. **приклад № 1** – партію альтя). Хору відведено супроводжуючу роль, яка складається з виконання окремих звуків: «о», «а», «у», «м-м». Головне текстове навантаження має солюючий голос мецо-сопрано. У даній частині твору помітний вплив ознак раннього середньовічного західноєвропейського мотету (коли один голос був головним, а інші – дулум, трілум і т.д. – доповнювали його). Але більш за все антифон є зразком використання принципів **хорового концертного** співу, характерного для території України вже наприкінці XVI ст. Важливим для даної традиції є опора на чотириголосне звучання знаменного розспіву а *carpella*. Саме до корпусу знаменного розспіву входить Київський наспів,

частиною якого є Острозькі пісенспіви. Отже, використання О. Козаренком прадавньої Острозької монодії та продовження традицій А. Веделя (застосування в різних вокальних партіях *divisi*) надає твору поліморфних ознак **хорового концерту**. **Рисунок 1** вказує на використання в пасіонах львівського композитора традиції *divisi* (у партії альт).

Mezzo-soprano *mp*
Со - бо - ри - ща І - у - дей -

S
Оо... - Оо... -

A I
У... *pp*

T
Аа... - - -

7
S solo
-ска і Пі - ла - та іс - про - си - ша...

S
у... *pp*

A I
у... *pp*

A II
у... *pp*

A III
у... *pp*

T
у... *pp*

B

Рис. 1. О. Козаренко, «Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа», Антифон VI, тт. 11–16

Зосередимось на визначенні *кантатно-ораторіальних* композиційних ознак у творі. Слід звернути увагу на те, що в пасіонах українського композитора перевагу надано інструментальному складникові: всі частини страстей, за винятком VI антифону, мають супровід. VII частина – оркестрова fuga, яка розподіляє твір наче на дві частини – до страти Христа та після – стає суто інструментальним номером. Вокальна складова частина твору спирається на три арії (IV частина – арія *soprano*, V частина – арія *tenore*, що звучить на тлі органу, VI частина – арія *mezzo soprano*). У IX антифоні представлено вокальний квартет у виконанні *soprano*, *mezzo soprano*, *tenore*, *bass*. Саме арії, речитативи, ансамблі – структурні одиниці творів кантатно-ораторіального спрямування.

Характерними ознаками *кантати* в українських пасіонах є їхня камерність: невеликий склад виконавців та невеликий за обсягом звучання 30-хвилинний музичний матеріал. Розгорнутий сюжет, розвинена драматургія подій наближає твір до *ораторії*. Сам композитор, виписуючи партитуру, чітко вказує на жанр *пасіонів*, називаючи композицію «Страсті...».

Таким чином, поліморфні ознаки, які виявляються у творі О. Козаренка, відповідають жанровому ланцюгу: *псалм – антифон – мотет* (деякі ознаки) – *кантата* (деякі ознаки) – *хоровий концерт – ораторія – пасіони*. У «Страстях...» О. Козаренко також синтезувалися, знайшли кут свого заломлення церковні характеристики православного та греко-католицького обрядів. Остання традиція є близькою для композитора, оскільки автор музики народився на Західній Україні. Міста, де виріс, навчався та працює композитор (Коломія та Львів), як осередки збереження і православних і католицько-спрямованих традицій, вплинули на формування інтонаційно-поліморфних структур – основ творчого доробку композитора.

Багатовікова історія прадавнього жанру пасіонів пишеться багатьма композиторами-сучасниками. І хоча погляд на жанрову модель страстей значно переосмислено, все ж таки традиція звертатися до канонічного музичного матеріалу попередніх епох стала нормою для творчості митців нашого століття. Так, Кшиштоф Пендереський у своїх Пасіонах за Лукою (для трьох солістів, читця, хору хлопчиків, трьох змішаних хорів і симфонічного оркестру, 1965), залишає мову середньовіччя – латинь (з окремими фразами на грецькій), використовує старовинну середньовічну секвенцію *Stabat mater*. Застосування

польським композитором псалмів у «Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam» є відбитком кальвіністських традицій. Отже, пасіони – динамічна структура, що досить легко пристосовується до потреб нових часів, убирає в себе ознаки епох, до яких є дотичною в процесі історичної еволюції, зберігаючи надбання попередніх часів.

Висновки. Підсумовуючи, відзначимо, що духовна пісня стала середньовічним фундаментом, на якому поступово з'явилися різні типи пасіонів: псалмодичний, респонсорний, мотетний. Жанри, які вплинули на композиційний розвиток пасіонів, перетворившись на їх складники: *духовна пісня, хорал, містерія, мадригал, мотет, драма, ораторія, духовна опера*. Це є показовим для західноєвропейської традиції, але вплинуло і на розуміння жанру українськими майстрами. Так, в українських «Страстях...» О. Козаренка злилися надбання різних епох (від прадавньої епохи ранньомодерна до нашого часу), різних культур, різних традицій. Острозькі піснеспіви мали пройти етапи поліморфних перетворень від церковної монодії до вокально-інструментального жанру страстей сучасної доби. Враховуючи спорідненість антифонів та псалмів, схема поліморфного переформатування пасіонів О. Козаренка така: *псалм – антифон – мотет* (деякі ознаки) – *кантата* (деякі ознаки) – *хоровий концерт* (деякі ознаки) – *ораторія – пасіони*. На прикладі українських страстей доведено, що пасіони, як комплекс певних жанрових ознак, якостей, можуть змінюватися в залежності від особистого композиторського рішення та певної поліморфної організації музичного твору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біблія в перекладі І. Огієнка. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/rev/>.
2. Верещагіна-Білявська О. Становлення й розвиток passionmusic як відображення релігійних і мистецьких процесів в європейській культурі. *Наукові записки Вінницьк. держ. університету ім. М. Коцюбинського. Історія*. 2017. Вип. 25. С. 257–262. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2017_25_53
3. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Изд. Ц. Владос, 2003. 248 с.
4. Пантелеева А. Возрождение жанра «пассионов» в музыкальной культуре XX столетия. *Научная палитра*. 2017. № 4 (18).
5. Рау Е. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : дисс. ... канд. наук : 17.00.02. ;

С-П. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2018. 392 с.

6. Ткаченко А. Українська монодія в творчості сучасних композиторів : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03 ; Львівська Національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.

7. Шабалина Т. Неизвестная страстная оратория Ф. Телемана: открытие либретто в Петербурге. *Музыковедение*. 2018. № 3. С. 25–34.

8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2011. 816 с.

9. Пишна Н. Історія становлення назви антифон. *Науковий вісник Східноєвропейського Нац. Університету ім. Л. Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2014. С. 125–130.

REFERENCES

1. The Bible translated by I. Ogienko (n.d.): website. URL: <https://bibleonline.ru/bible/ubio/> [in Ukrainian].

2. Vereshchagina-Bilyavska, O. (2017) The formation and development of passionmusic as a reflection of religious and artistic processes in European culture Scientific notes of Vinnitsa. State Pedagog. Univer. named after M. Kotsyubynsky. Series: History. Vip. 25. P. 257-262. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdp_ist_2017_25_53 [in Ukrainian].

3. Nazaikinsky, E. (2003) Style and genre in music Ed. Center Vlados. 248 p. [in Russian].

4. Panteleeva, A. (2017) Revival of the genre of «passions» in the musical culture of the XX century Scientific palette № 4 (18) [in Russian].

5. Rau, E. (2018) Genre of passion in musical art: the general historical way and destiny in XX – XXI centuries: dis. ... Candidate of Science: 17.00.02. S-P. Ros. state ped. Univ. A. I. Herzen. St. Petersburg. 392 p. [in Russian].

6. Tkachenko, A.I. (2016) Ukrainian monody in the works of modern composers: dis. Cand. of Art History: 17.00.03: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. 183 p. [in Ukrainian].

7. Shabalina, T. (2018) Unknown passionate oratorio F. Teleman: the opening of the libretto in St. Petersburg. Musicology Nauchteclitizdat. M. № 3. p. 25-34 [in Russian].

8. Schweizer, A. Johann Sebastian Bach. (2011) M.: Publishing House «Classics-XXI». 816 p. [in Russian].

9. Pyshna, N. (2014) History of the formation of the name antiphon. Scientific Bulletin of the L. Ukrainka East European National University. Philological sciences. Movoznavstvo P. 125-130. [in Ukrainian].

УДК 78.01+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-21>**Ірина Мар'янівна Шпитальна**

ORCID: 0000-0001-8558-0259

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
iryna.shpytalna@gmail.com

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА КОМУНІКАЦІЯ ЯК КОГНІТИВНИЙ ФЕНОМЕН: АКТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ТА ОЦІНКИ

Мета роботи полягає в розкритті когнітивних засад виконавського стилю у сфері акордеонної творчості, визначенні якісно нових творчих методів виконавства, предметних рівнів когнітивної інтерпретації, що зумовлює художньо-психологічний аналіз постаті виконавця як творця нових смислів у різних творчих комунікативних ситуаціях, образно-емоційному й онтологічному аспектах поведінки. Це приводить до потреби формування поняття когнітивного стилю виконавського мислення, яке охоплює розумові, емоційно-вольові, творчі акти свідомості, за допомогою яких виконавець втілює технічні та художньо-філософські завдання на різних рівнях виконавської діяльності. **Методологія дослідження** передбачає поєднання інтердисциплінарного та феноменологічного підходів, що дозволяє більш детально розглянути когнітивні засади виконавської творчості, зокрема розширити сферу вивчення акордеонного виконавства з позицій епістемології, психології та музикознавства. **Наукова новизна** дослідження визначається запровадженням когнітивно-комунікативного підходу у виконавській діяльності як одного із провідних; формуванням когнітивного виконавського стилю, його обґрунтуванням в акордеонній творчості на прикладі сучасного репертуару та його змістової наповненості. Центральне місце у формуванні когнітивного виконавського стилю належить процесам мислення та свідомості виконавця, які корелюються із практичними діями і певним чином залежать від отриманого досвіду. **Висновки** статті дозволяють визначити психологічний когнітивно-комунікативний підхід як один із провідних у формуванні інтерпретаційного мислення виконавця-акордеоніста, виявити творчі методи та їхні засади в акордеонній виконавській творчості. Дані психологічні підходи і творчі концепції спрямовують до визначення когнітивного стилю виконавського мислення як актуальної категорії сучасного акордеонного виконавства.

Ключові слова: мислення, акордеонна виконавська творчість, інтерпретація, музичні когніції, творча комунікація, когнітивно-комунікативний підхід, когнітивний виконавський стиль.

Shpytalna Iryna Mar'ianivna, Graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical and performing communication as a cognitive phenomenon: current approaches and evaluations

Research objective. The purpose of the article is to reveal the cognitive principles of performing style in the field of accordion art, to determine qualitatively new creative methods of performance, subject levels of cognitive interpretation, which determines the artistic and psychological analysis of the performer as the Creator of new meanings in various creative communicative situations figurative-emotional and ontological aspects of behavior. This leads to the need to form the concept of cognitive style of performing thinking, which includes mental, emotional, creative acts of consciousness, through which the performer embodies technical and artistic and philosophical tasks at different levels of performance. **The methodology** involves a combination of interdisciplinary and phenomenological approaches, which allows to consider in more detail the cognitive principles of performance, in particular to expand the study of accordion performance from the standpoint of epistemology, psychology and musicology. **The scientific novelty** of the study is determined by the introduction of a cognitive-communicative approach in performance as one of the leading; formation of cognitive performing style, its substantiation in accordion creativity on the example of modern repertoire and its content. Central to the formation of cognitive performance style are the processes of thinking and consciousness of the performer, which correlate with practical actions and in some way depend on the experience. **Conclusions.** The conclusions of the article allow to define the psychological cognitive-communicative approach as one of the leading ones in the formation of interpretive thinking of an accordionist, to reveal creative methods and their foundations in accordion performance. These psychological approaches and creative concepts lead to the definition of cognitive style of performing thinking as a relevant category of modern accordion performance.

Key words: thinking, accordion performance, interpretation, musical cognitions, creative communication, cognitive-communicative approach, cognitive performance style.

Шпытальная Ирина Марьяновна, аспирант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Музыкально-исполнительская коммуникация как когнитивный феномен: актуальные подходы и оценки

Цель работы заключается в раскрытии когнитивных основ исполнительского стиля в сфере аккордеонного творчества, определении качественно новых творческих методов исполнения, предметных уровней когнитивной интерпретации, что приводит к художественно-психологическому анализу личности исполнителя как творца новых смыслов в различных творческих коммуникативных ситуациях, образно-эмоциональном и онтологическом аспектах поведения. Это приводит к необхо-

димости формирования понятия когнитивного стиля исполнительского мышления, которое охватывает умственные, эмоционально-волевые, творческие акты сознания, с помощью которых исполнитель воплощает технические и художественно-философские задачи на разных уровнях исполнительской деятельности. **Методология исследования** предполагает сочетание интердисциплинарного и феноменологического подходов, что позволяет более детально рассмотреть когнитивные основы исполнительского творчества, в частности расширить сферу изучения аккордеонного исполнительства с позиций эпистемологии, психологии и музыковедения. **Научная новизна** исследования определяется введением когнитивно-коммуникативного подхода в исполнительской деятельности как одного из ведущих; формированием когнитивного исполнительского стиля, его обоснованием в аккордеонном творчестве на примере современного репертуара и его содержательной наполненности. Центральное место в формировании когнитивного исполнительского стиля занимают процессы мышления и сознания исполнителя, которые коррелируются с практическими действиями и определенным образом зависят от полученного опыта. **Выводы** статьи позволяют определить психологический когнитивно-коммуникативный подход как один из ведущих в формировании интерпретационного мышления исполнителя-аккордеониста, проявить творческие методы и их основы в аккордеонном исполнительском творчестве. Данные психологические подходы и творческие концепции направляют к определению когнитивного стиля исполнительского мышления как актуальной категории современного аккордеонного исполнительства.

Ключевые слова: мышление, аккордеонное исполнительское творчество, интерпретация, музыкальные когниции, творческая коммуникация, когнитивно-коммуникативный подход, когнитивный исполнительский стиль.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво, зокрема музика, на сучасному етапі розвитку потребує комплексного вивчення, з використанням інтердисциплінарного підходу, який об'єднує методи різних галузей і модифікує їх або створює якісно новий метод. Виконавську творчість, зокрема акордеонну, можна розглядати з позицій когнітивної науки, оскільки предметом останньої є процес пізнання, формування системи знань. Когнітивна наука вивчає та моделює процеси, пов'язані з мисленням, зокрема вивчає сприйняття, пам'ять, увагу, розум, емоції. Вивчення когнітивної діяльності спирається на наукові результати, отримані у психології, лінгвістиці, філософії, гносеології, епістемології. Проте такий підхід вимагає попереднього аналізу цих результатів з погляду їхньої доцільності та відповідності в музичному виконавському мистецтві.

Виконавська акордеонна творчість на даному етапі розвитку є окремою галуззю вивчення і вимагає пошуку нових актуальних підходів, які б стали основою для більш детального розгляду творчої особистості виконавця-акордеоніста, процесів його мислення, формування специфічних професійних домінант, якими визначається когнітивно-комунікативна спрямованість його діяльності. Але для того, щоб визначити когнітивну модель творчого процесу виконавця, необхідно попередньо виявити основні художні завдання сучасного виконавця-акордеоніста, які у зв'язку з удосконаленням органістичних особливостей інструмента значно розширились та потребують музикознавчого переосмислення.

Теоретичну базу, що охоплює питання вивчення генези та розвитку акордеонної виконавської творчості, репертуарних жанрово-стильових показників, становлять праці відомих педагогів та музикознавців: А. Басурманова, В. Бесфамільнова, М. Давидова, І. Єргієва, І. Іванова, М. Імханицького, В. Марченка, А. Мірека, М. Оберюхтіна, А. Онуфрієнка, А. Сташевського, О. Спешилової, А. Черноіваненко й інших. Однак психологічні засади виконавського стилю акордеонної творчості малодосліджені.

Мета дослідження полягає в розкритті психологічних когнітивних засад виконавського стилю у сфері акордеонної творчості, визначенні творчих когнітивних методів акордеонного виконавства, що зумовлює психологічний аналіз постаті виконавця в різних творчих комунікативних ситуаціях. Процес виконавської творчості визначається категорією музичних когніцій як сукупністю психологічних процесів мислення, сприйняття, здібностей, уяви, творчих настанов. Музичні когніції в даному контексті пов'язані із професійною творчою діяльністю виконавця та специфікою акордеонного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Акордеонна виконавська творчість вражає своєю багатогранністю, широтою художньо-виражальних засобів, всеосяжністю тембро-сонорних можливостей. З одного боку, це симфонічність, оркестровість, масштабність, гучність, а з іншого – здатність до інтроспекції, до представлення внутрішнього голосу свідомості, образів тиші, спокою.

Ця семантична двоїстість висуває перед виконавцем-акордеоністом завдання іншого рівня та значення. До провід-

них художніх завдань можемо віднести процес розуміння й інтерпретації, індивідуальне прочитання композиторського тексту, виявлення тембросемантики акордеона в різних жанрово-стильових показниках та напрямках (бароко, класицизм, романтизм), іманентної тембро-сонорної сутності сучасного акордеона, вираження найтонших психологічних станів за допомогою сучасних технічних засобів.

За М. Бахтіним, кожна особистість посідає своє єдине унікальне місце у світі, який є предметом учинку: учинку-думки, учинку-почуття, учинку-слова, учинку-справи. Думка породжує ідею, задум; почуття – емоції; слово – пізнання, розуміння; справа – твір, інтерпретацію, процес слухання, сприймання. Отже, будь-яке діяння (вербальне – невербальне; духовне – фізичне) може стати творчим актом, який охоплює переживання, прагнення, дію в різних комунікативних ситуаціях.

Виконавець бере безпосередню участь у комунікативно-творчому акті, реалізовує свою особистість у творчому процесі. Багато дослідників, зокрема М. Арановський, відзначали комунікативність музичного мистецтва, де «твір – як комунікат, повідомлення, яке передає композитор слухачу». Музикознавець позначає цю сторону музичної діяльності як семантичну, оскільки її основна функція – передача особливої інформації, що закладена у тексті. «Музика постає як набір специфічних каналів комунікації» [12, с. 357.] Постать виконавця в цьому процесі посідає одне із центральних місць і визначається комунікативною ситуацією, у якій він бере участь. Такі комунікативні ситуації можуть бути пов'язані із зовнішніми і внутрішніми чинниками, часовими та просторовими умовами, сольною й ансамблевою грою. До зовнішніх чинників відносимо ситуативні умови виконання (концертний зал, акустичні особливості, творча налаштованість публіки до сприйняття музичного твору); до внутрішніх – художні внутрішньомузичні чинники, жанрово-стильові умови музики, здатність до трансцендентального переживання, індивідуалізації, злиття свідомого та несвідомого, вихід за межі власної особистості.

В акордеонному виконавстві теж можемо спробувати з'ясувати **комунікативні ситуації**, у яких бере участь виконавець-акордеоніст:

– за напрямками (академічний, естрадно-джазовий, авангардний тощо);

- за емоційно-естетичною спрямованістю, образними векторами (драматичний, ліричний, трагічний, епічний);
- за кількістю учасників комунікації (сольне, ансамблеве, оркестрове виконавство);
- за адаптацією музичного тексту до технічних особливостей акордеона (оригінальна музика; баянна музика, яка теж потребує адаптації; перекладення, транскрипція авторська/композиторська або власна).

Дані комунікативні ситуації набувають рис когнітивного творчого спілкування, оскільки породжують особливу інформацію з новими особистісними смислами. Вона виражена через інтерпретацію, зумовлену індивідуальними стильовими рисами композиторської та виконавської творчості. Курт Закс відзначав, що «стиль мистецтва – дзеркало людини, яке має необмежену свободу і ніколи не повторює себе <...> Нема тут тривожного прогресу, який прагне до кінцевої досконалості. Але є тут дещо краще, ніж прогрес: безперервна, завжди нова адаптація мистецтва до перемінливих потреб людини» [12, с. 27].

Така адаптація відбувається не тільки в мистецтві, але й у виконавській акордеонній творчості. Це певне пристосування виконавця-акордеоніста до особливостей органології інструмента, його іманентної інтонаційної сутності, тембросемантики в оригінальному репертуарі, до використання специфічних тембро-сонорних ефектів, тобто до нових темпоральних змін, пов'язаних із виходом акордеона на зовсім інший органологічний, технічний та виконавський рівень. Це дозволяє розширювати коло художніх виконавських завдань, підвищує семантичну наповненість. Відповідно, акомодативні процеси, зокрема у виконавському мистецтві, завжди передбачають когнітивність, тобто пізнавальність та інформаційність, яка рухається в зустрічному напрямку, «композитор – виконавець – слухач».

Сприйняття музики як психологічної категорії передбачає модифікацію поняття «когнітивний», оскільки передбачає процес розуміння, тому й пошук способів вирішення проблем у певній ситуації. Процес акордеонного виконавства постає як акт пізнання й усвідомлення історичних передумов формування стабільних компонентів музичної мови; стильових, жанрових, структурних особливостей твору певної епохи; індивідуального композиторського мислення, а також поро-

дження нових смислових зв'язків. Отже, ми можемо говорити про сукупність музичних «когніцій», які включають в себе певні знання, способи усвідомлення, мислення, творчі настанови, здібності, наприклад уяву, та інше. Н. Іванюк пояснює, що когніція як об'єкт когнітології поділяється на різні процеси, кожний з яких пов'язаний із визначеною когнітивною здібністю, однією з яких є здібність говорити. Когніція – це сприйняття світу, спостереження і категоризація, і мислення, і мова, і уява, інші психічні процеси в їх поєднанні. У даному контексті музичні виконавські когніції зумовлені комунікативними ситуаціями і завданнями, пов'язаними із професійною творчою діяльністю.

Когнітивний підхід у виконавській акордеонній творчості передбачає її вивчення як комплексного осмислення звукової дійсності та її вираження в індивідуалізації, що зумовлює пошук спеціальної когнітивно-виконавської стратегічної моделі. Вона створюється для втілення ціннісних творчо-індивідуальних виконавських завдань, упредметнення унікального стильового виконавського простору, який включає розуміння історичних передумов композиторської творчості, знання жанрово-стильових чинників, засвоєння акордеонного репертуару (власні виконавські транскрипції та переклади), а також індивідуальне прочитання музики, з урахуванням особливостей інструмента. Виконавець стає творцем нових смислових значень, реалізованих у безпосередньому акордеонному звучанні.

Це комплекс взаємопов'язаних операцій, який є основою діяльності виконавця і може бути розширений. Отже, можемо спробувати виділити такі **когнітивні рівні виконавської діяльності**:

- формально-функціональний (ідентифікація музичного тексту на знаковому рівні, з урахуванням засобів музичної виразності, стабільних та мобільних компонентів тексту);

- семіологічно-структурний (значення окремих сегментів у контексті цілого);

- контекстуально-текстологічний (віднайдення, уточнення і збагачення основного смислу, закладеного композитором);

- комунікативно-пізнавальний (передача специфічної інформації шляхом безпосереднього відтворення, утілення музично-образних параметрів смислу).

Загалом виконавська творчість вимагає постійної системності у практичній діяльності й обміну досвідом. Дія та дос-

від взаємопов'язані та взаємозалежні один від одного. Адже тільки виконанням визначених логічних операцій ми отримуємо досвід глибшого розуміння, пізнання. У. Матурано вважав, що «будь-яка дія є пізнання, всяке пізнання є дія» [10, с. 6].

Цінність досвіду, який передає мистецтво, визначається не його новизною, але тим, як воно виявляє скриті рівні і плани внутрішнього життя слухача і залежно від цього формує його внутрішнє інтелектуальне, емоційне, чуттєве, духовне середовище [11, с. 356]. Треба сказати, що мистецтво виявляє скриті рівні не тільки слухача, але й виконавця, як посередника комунікації.

Виконавець-акордеоніст реалізується у творчому процесі, керується когнітивним простором поведінки, що визначається морально-естетичними настановами, а також категорією відповідальності за вибори та вчинки. Він постає як творець-інтерпретатор і як особистість. Його поведінку можна розглядати в образно-емоційному (поведінка на сцені, манери, артистизм, естетичний комплекс зовнішніх проявів) та онтологічному (поведінка в житті, морально-естетичні настанови, ціннісні орієнтації) аспектах. Звідси виникають категорії щирості, відкритості, душевності, емоційності та їхня взаємозалежність у цих двох вимірах. Як писав М. Бахтін, «мистецтво і життя не одне, але має стати єдиним у сукупності своєї відповідальності».

Яскравим прикладом такого зближення мистецтва і життя в акордеонній творчості може стати сюїта «Гаїті» Ф. Анжеліса, що написана у 2010 р. Твір присвячений пам'яті П'єтро Марі, племіннику Ф. Анжеліса, який загинув у 2010 р. на острові Гаїті внаслідок найсильнішого землетрусу XXI ст.

Композитор застосував новаторські виконавсько-технічні прийоми, які передають характер музики та трагедійно-смилову наповненість.

У тематичному викладі матеріалу спостерігається медитативність, багатоповторюваність, що асоціюється з безвихідністю. Емоційна напруга, драматизм поступово збільшуються через засоби музичної виразності – динамічні нюанси, міхові штрихи, фактуру, тембри.

Композитор використовує міхові прийоми гри – тремоло, рикошет; для передачі смислового наповнення застосовує динамічні, штрихові та темброві контрасти. В оригінальний

тембросемантиці акордеона (баяна) він знаходить новаторський когнітивний підхід до вираження людської трагедії у високому філософському тлумаченні звукової матерії. Адже мистецтво, зокрема музика, не бере матеріал із життя, але є натхненним ним. Завдяки цьому відбувається діалог мистецтва та життя, простору та часу, неба та землі.

У даному творі можемо спостерігати когнітивний підхід, що зумовлений реальними трагічними подіями, ставленням автора до них, а також особливим місцем виконавця-акордеоніста в комунікативній ситуації втілення трагізму за допомогою тембрової семантики та сучасних тембро-сонорних акордеонних ефектів.

Тембросемантика акордеона у класичному (бароко, класицизм, романтизм) і оригінальному сучасному репертуарі демонструє універсалізм тембрового амплуа цього інструмента, широкі можливості втілення засобами акордеонної гри найрізноманітніших естетичних пластів музики – від комічно-гротескного до трагічного, від ліричного до драматичного, від земного до піднесеного.

Це зумовлює пошук нових **підходів** до сучасного акордеонного виконавства, серед яких:

1. Історико-стильовий – вибір виконавської інтерпретації з урахуванням особливостей історичної епохи, національної школи, її жанрово-стильових традицій та пристосуванням до них технічних і виконавських можливостей інструмента.

2. Акомодатійно-органологічний – музичний текст виконується відповідно до виконавських і технічних можливостей інструмента (наприклад, застосування регістрової техніки у клавірній музиці).

3. Інтеграційний – об'єднання історико-стильового й акомодатійно-органологічного підходів, що є найбільш оптимальним для пошуку творчої інтерпретації з урахуванням жанрово-стильових особливостей музики та її адаптації до можливостей інструмента.

Як бачимо, виконавська творчість є складним творчим процесом, який охоплює технічні та художні завдання та вимагає постійної роботи мислення; адже саме воно вибудовує індивідуальну модель розуміння, сприйняття світу, зокрема у виконавській творчості – розрізняє комунікативні ситуації, поведінку в образно-емоційному й онтологічному аспектах, спрямовує до осмислення звукової дійсності.

Мислення – це процес духовної діяльності виконавця, який спрямований на породження індивідуальних творчих ідей. Духовне мислення будемо розуміти як розумову діяльність виконавця у процесі інтерпретації.

Отже, можемо спробувати визначити **когнітивний стиль виконавського мислення** як сукупність розумових, емоційно-вольових, творчих актів свідомості, за допомогою яких виконавець виконує художні завдання та втілює їх у процесі інтерпретації.

Когнітивний стиль виконавської інтерпретації – цілісний психологічний процес, що передбачає взаємодію та перетворення всіх складових частин особистісної свідомості у спрямуванні до образно-звукового відтворення змісту музики. Даний стиль передбачає виникнення нової єдності фізіологічних, емоційних, інтуїтивних, прогностичних особливостей мислення виконавця, реалізацію його художніх естетичних смаків, експлікацію розуміння жанрово-стильових засад музики.

Когнітивний стиль виконавської інтерпретації зумовлює розроблення творчих методів та основоположних принципів акордеонного виконавства. Це дозволяє визначити **предметні рівні когнітивної інтерпретації**:

1) *автентичний рівень* визначається як відповідність глибинного проникнення, буквального відтворення і розуміння смислу, реконструйоване звучання творів минулого, кореляція сучасних виконавських засобів із жанрово-стильовими особливостями історичної епохи. Даний рівень визначає змістову автентичність як обов'язкову складову частину виконавської інтерпретації. Виконання автентичної музики вимагає когнітивних знань особливостей композиторської творчості, національної школи тощо. Даний тип інтерпретації може співвідноситись з історично-стильовим підходом акордеонного виконавства;

2) *оригінально-особистісний рівень* визначається як власний внесок у творчому процесі виконавської інтерпретації, духовно-практичне діяння виконавця в пошуку ціннісних індивідуальних орієнтирів, їх вираження у звуковій матерії. Виконавець-акордеоніст є творцем нових особистісних смислів, центральне місце водночас посідає власне прочитання музичного твору, індивідуальна еманация історичних стильових ідей.

Виконавсько-інтерпретативна діяльність, зумовлена процесами мислення, передбачає формування духовного стану виконавця, який є носієм вищих естетичних емоцій та почуттів. За М. Бонфельдом, «мислення перебуває в безпосередньому зв'язку з мотивуючою сферою психіки, сферою емоцій, афектів, захоплень» [6, с. 114]. Це дозволяє пропонувати образно-експресивну модель, яка охоплює складні синтетичні стани, очолені емоційно-естетичною реакцією. Звідси можемо говорити про творчу емпатичну ситуацію, яка характеризується підвищеною емоційною чутливістю виконавця на всіх когнітивних рівнях його діяльності, що може призводити до зіткнення душевного стану з раціональними історичними твердженнями, а образно-естетичної моделі – із предметними рівнями когнітивної інтерпретації.

Творча емпатична ситуація у виконавському мистецтві може визначатись такими психологічними станами, як настрій, переживання, почуття.

Настрій – це творчо-емоційний стан, який передбачає постійне прагнення до мистецтва і визначається ситуативно-контекстуальними чинниками, а саме умовами виконання твору і змістом та характером звукового матеріалу. М. Арановський називає такий психологічний стан екстрамузичним стимулом. За автором, це будь-який психічний імпульс, який викликає процес творчості, творчого настрою, готовність створювати.

Процес творчості визначає переживання/співпереживання, що постає як внутрішній емоційний стан виконавця, який проявляється в онтологічному й образно-естетичному аспектах поведінки (у побуті та на сцені). Г. Гадамер розглядає етимологію слова «переживати» у двох напрямках. Спочатку воно означало «бути ще живим, коли щось трапилось». Звідси пережите – це завжди **особисто пережите**. Проте також використовувалась форма «пережите», яка означала збережений зміст того, що пережито. Таке значення постає як результат, який підсумовує тривалість і значення пережитої події. Отже, одним з основних завдань виконавця є духовне, емоційне «пережиття» музичного твору, співпережиття композиторському задуму і породження нових особистісних смислів. Особистісне переживання виражається в емоційно-образній формі, тому пов'язане з перетворення емоцій і новим змістовим наповненням звукового образу.

Відповідно виникає поняття емотивного мислення, яке може виступати як один зі способів інтерпретаційного мислення і є необхідною складовою частиною когнітивного стилю виконання. Але під емотивним мисленням розуміємо не звичайні емоції, а складні амбівалентні емоції, які є інтегральними показниками діяльності людської свідомості. Амбівалентні емоції виражають двоїстість явищ зовнішнього і внутрішнього світів виконавця, єдність свідомого і несвідомого, суперечливі стани поведінкової й емоційної сфер. В акордеонному виконавстві це може проявлятися у суперечливості індивідуального прочитання музичного тексту, зіткненні змістових сфер драматичного і ліричного, піднесеного та земного.

Категорія особистісного емотивного мислення виконавця мотивується потребами вищих почуттів, ціннісних естетичних, моральних орієнтацій. Почуття в даному контексті можемо інтерпретувати як набір специфічних когнітивних переживань виконавця, спричинених об'єктивною дійсністю й особистим ставленням до світу.

Загалом творча емпатична ситуація постає як результат мислення й акт пізнання і визначається духовно-емоційними психологічними станами. Це зумовлює емоційний зміст виконавської інтерпретації, а звідси і когнітивного стилю.

Процес сценічного виконання є яскравим прикладом творчої емпатичної ситуації, яка виступає в сукупності когнітивних процесів інтерпретативного мислення, трансцендентальної участі свідомості та прояву творчого настрою / особистісного переживання / індивідуального почуття. Усі ці процеси зумовлені контекстом музичного матеріалу та рівнем когнітивної готовності виконавця до творчої діяльності. Як вище зазначалось, сюїта «Гаїті» Ф. Анжеліса є прикладом співвідношення людських переживань, звукового драматизму й емоційної напруги. Психологічно-емоційний внутрішній стан виконавця має відповідати характеру музику.

Сюїта складається із трьох взаємопов'язаних за змістом частин. Основна ідея твору – звукове відображення землетрусу та втілення психологічно-емоційних людських станів, тобто кореляція зовнішніх трагічних подій та стану внутрішньої людської свідомості.

Перша частина твору починається в партії лівої руки, динаміка *pp*, ритмічний малюнок підкреслює тривогу та набли-

ження небезпеки. Маркатний штрих викликає аналогію з віддаленими поштовхами.

Для передачі смислу музики композитор використовує сучасні технічні прийоми акордеонної гри (тремоло, рикошет, вібрато, ритмічні удари по корпусу інструмента), динамічні, штрихові та темброві контрасти. Відштовхуючись від контексту твору, можемо провести аналогію із потужними рапто-вими поштовхами землетрусу і більш слабкими.

Друга частина сюїти написана в низькому регістрі, тонально нестійка, має перемінний метр, що властиво творчості Ф. Анжеліса. Вражає експресивністю та чуттєвістю. Композитор використовує міховий прийом гри – тремоло, що знову ж таки викликає асоціації з поштовхами землетрусу, тільки вже набагато інтенсивнішими, ніж у першій частині.

Третя частина є більш віртуозною та різноплановою, хоча знову спостерігається медитативність, яка спрямовує слухача до зосереджено-поглибленої вдумливості, споглядальності, самоаналізу.

Дуже експресивним є фрагмент з каденцією. Він вражає яскравим тематизмом, динамічним стрімким розвитком, гармонічною структурою.

Заключний розділ наповнений трагічними інтонаціями скорботи, смутку, відчуження передає глибоке психологічно-емоційне напруження. Знову з'являються віддалені удари по лівому корпусу, однак усе поступово завмирає, затихає, зупиняється.

Пропонуємо схарактеризувати провідні емоційні стани (позитивні та негативні) та засоби музичної виразності, сучасні прийоми акордеонної гри, з якими вони пов'язані в контексті даного твору. До позитивних емоційних станів віднесемо надію – віру – емпатію. **Надія** співвідноситься з матеріалом каденції, а саме яскравим тематичним та гармонічним розвитком. У даному фрагменті відголоски теми як віддалені поштовхи, звідси надія на життя. **Віра** визначається багатоповторюваністю, на якій побудований музичний матеріал твору. Віра завжди породжує молитовну лінію, релігійну медитацію, злиття двох особистостей – людської та божественної. **Емпатія** є ключовим моментом трагедії. Адже тільки якщо співпереживаємо, ми можемо пережити складні трагічні ситуації. У контексті сюїти процес співпереживання характеризується накладення тематичного матеріалу з підголосковим матеріалом (тт. 58–73).

До негативних емоційних станів віднесемо страх – тривогу – відчай. **Страх** визначається психологічної невідзначеністю, а саме маркатними штрихами, динамічними контрастами. **Тривога** постає як передчуття небезпеки, інтуїтивний стан свідомості. Визначається розвитком кульмінаційних моментів, які характеризуються посиленням емоційної напруги, драматизму за допомогою фактурного наповнення та філірування динамічних нюансів. **Відчай** проявляється в розумінні власного безсилля та невідворотності ситуації, яка має трагічні наслідки для певної частини людства. У творі яскравим прикладом відчаю є поштовхи, які автор передає за допомогою міхових прийомів (тремоло, рикошет).

Отже, у даній сюїті простежується специфічне співвідношення когнітивних психологічних засад виконавця і створення творчої емоційної ситуації з характерними для неї складниками. Можемо говорити, що даний приклад засвідчує особливий композиційний шлях до втілення когнітивного стилю виконавської інтерпретації.

Висновки статті дозволяють визначати когнітивно-комунікативний підхід як один із провідних у формуванні інтерпретаційного мислення виконавця та його складових частин, у виявленні творчих методів та їхніх художньо-психологічних засад в акордеонній виконавській творчості. Дані психологічні підходи і творчі концепції спрямовують до визначення когнітивного стилю виконавського мислення як актуальної категорії сучасного музичного виконавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Символ. *Софія-Логос* : словник / С. Аверінцев. Київ : Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998, 343 с.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; сост. С. Бочаров ; прим. С. Бочарова, С. Аверинцева. 20-е изд. Москва : Искусство, 1986. С. 9–191.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров ; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-ое изд. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

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

7. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968, 576 с.

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

9. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 637 с.

10. Матурана У., Варела Ф. Дерево познания : Биологические корни человеческого понимания. Пер. с англ. Ю. Данилова. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.

11. Мартинюк А. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011, 196 с.

12. Орлов Г. Дерево музыки. 2-ое изд. Санкт-Петербург : Композитор, 2005, 440 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (1999) Symbol. S.S. Averintsev. Sofia-Logos. Vocabulary. K.: Spirit and Letter. P. 154–159.

2. Aranovsky, M. (1974) Thinking, language, semantics. Problems of musical thinking: comp. And order. M. Aranovsky. M.: Music. P. 90–128.

3. Aranovsky, M. (1998) Musical text. Structure and properties. M.: Composer. 343 p.

4. Bakhtin, M. (1986) Author and hero in aesthetic activity. M.M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity. 20'th ed. comp. S. Bocharov. Note S. Bocharova and S. Averintseva. M.: Art. P. 9–191.

5. Bakhtin, M. (1986) Aesthetics of verbal creativity: 2'nd ed.; comp. S. Bocharov; approx. S. Averintseva and S. Bocharova. M.: Art. 445 p.

6. Bonfeld, M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (Experience of systematic analysis of musical art). Part 1. Abstracts. M.: MGZPI. 125 p.

7. Vygotsky, L. (1968) Psychology of art. M.: Art. 576 p.

8. Vygotsky, L. (1999) Thinking and speech: Ed. 5, ref. M.: Labyrinth. 352 p.

9. Gadamer, H.-G. (1988) Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics. M.: Progress. 637 p.

10. Maturana, U., Varela, F. (2001) The tree of knowledge: The biological roots of human understanding. Trans. in English Y.A. Danilova. M.: Progress-Tradition. 224 p.

11. Martinyuk, A.P. (2011) Dictionary of basic terms of cognitive-discursive linguistics. H.: VN KhNU Karazina. 196 p.

12. Orlov, G. (2005) The tree of music. 2'nd ed. SPb.: Composer. 440 p.

УДК 78.06+78.085

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-22>**Володимир Петрович Клещук**

ORCID: 0000-0002-6559-3877

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
kvp.rabota70@gmail.com

СЕМІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВ: ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ

Мета роботи. У статті виявляються принципи функціонування візуально-просторових та семіотичних аспектів музичного і хореографічного мистецтв у їх взаємодії. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного методів, а також системного, синергетичного, музикознавчих та музично-виконавських підходів. **Наукова новизна** роботи полягає в поглибленні уявлень про взаємозалежне та специфічне функціонування зорово-просторових, пластичних, знаково-комунікативних факторів вказаних двох видів мистецтв – музичного і танцювального. Аналізуються їх прояви і специфіка у виконанні і сприйнятті музики, їх зв'язок з іншими музично-виразовими засобами, а також їх місце і роль у процесі виконавського мислення. **Висновки.** Тривалий розвиток різноманітних взаємовпливових відносин музики і танцю – від синкретизму до автономії та нових форм, спонукає й до нового міждисциплінарного підходу до досліджень. Спільні параметри буття двох мистецтв (знаково-комунікативний характер, невербальність вираження, розгортання художнього образу у часі, метро-ритмічний складник, просторовість із здатністю до візуальної інтерпретації музичної образності, пластичність, суб'єктивний, індивідуальний характер сприйняття образності) утворюють іманентні умови для їх взаємовпливу і поєднання, що у ХХ столітті посилювалось через актуалізацію позамузичних засобів у музиці. Постійний вплив різних танцювальних жанрів на «чисту» музику сприяв виникненню поняття «танцювальності» як специфічної форми музичної жанровості та як узагальненої семантики руху в музиці. Подібна синестезія стала плідною для обох видів мистецтва. Для музики вона ознаменувалася збагаченням її візуальними параметрами, розвитком музичної моторики, емансипацією інструментальної музики, формуванням інструментальних жанрів та стилів.

Ключові слова: музика, танець, взаємодія, семіотичні властивості, пластичність, просторовість, візуалізація, танцювальність, музична моторність.

Kleshchukov Volodymyr Petrovych, Applicant at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semiological aspects of musical and choreographic arts: towards the problem of interaction

Objective. The article reveals the principles of the functioning of the visual-spatial and semiotic aspects of the musical and choreographic arts in their interaction. **The research methodology** consists in the use of comparative, aesthetic-cultural, historical methods, as well as systematic, synergetic, musicological and music-performing approaches. **The scientific novelty** of the work lies in the deepening of ideas about the interrelated and specific functioning of the visual-spatial, plastic, sign-communicative factors of these two types of arts – music and dance. Their manifestations and specificity in the performance and perception of music, their connection with other musical expressive means, as well as their place and role in the process of executive thinking are analyzed. **Conclusions.** The continued development of various interacting relationships of music and dance, from syncretism to autonomy and new forms, prompts a new interdisciplinary approach to research. The joint parameters of the existence of the two arts (sign-communicative character, non-verbal expression, the deployment of an artistic image in time, metro-rhythmic component, spatiality with the ability to visually interpret musical imagery, plasticity, subjective, individual character of perception of imagery) form immanent conditions for their mutual influence and combinations, which intensified in the twentieth century due to the actualization of extra-musical means of rotation in music. The constant influence of various dance genres on “pure” music contributed to the emergence of the concept of “danceability” – as a specific form of musical genre and as a generalized semantics of movement in music. This synesthesia has been fruitful for both arts. For music, it was marked by the enrichment of its visual parameters, the development of musical motor skills, the emancipation of instrumental music, the formation of instrumental genres and styles.

Key words: music, dance, interaction, semiotic properties, plasticity, spatiality, visualization, danceability, musical quickness.

Клещуков Владимир Петрович, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Семиологические аспекты музыкального и хореографического искусств: к проблеме взаимодействия.

Цель работы. В статье выявляются принципы функционирования визуально-пространственных и семиотических аспектов музыкального и хореографического искусств в их взаимодействии. **Методология исследования** заключается в применении компаративного, эстетико-культурологического, исторического методов, а также системного, синергетического, музыковедческих и музыкально-исполнительских подходов. **Научная новизна работы** заключается в углублении представлений о взаимосвязанном и специфическом функционировании зрительно-про-

странственных, пластических, знаково-коммуникативных факторов указанных двух видов искусств — музыкального и танцевального. Анализируются их проявления и специфика в исполнении и восприятии музыки, их связь с другими музыкально-выразительными средствами, а также их место и роль в процессе исполнительного мышления. **Выводы.** Продолжительное развитие различных взаимодействующих отношений музыки и танца — от синкретизма к автономии и новым формам, побуждает и к новому междисциплинарному подходу к исследованию. Совместные параметры бытия двух искусств (знаково-коммуникативный характер, невербальность выражения, развертывание художественного образа во времени, метро-ритмическая составляющая, пространственность со способностью к визуальной интерпретации музыкальной образности, пластичность, субъективный, индивидуальный характер восприятия образности) образуют имманентные условия для их взаимодействия и сочетания, что в XX веке усилилось ввиду актуализации немusical средств выражения в музыке. Постоянное воздействие различных танцевальных жанров на «чистую» музыку способствовало возникновению понятия «танцевальности» как специфической формы музыкальной жанровости и как обобщенной семантики движения в музыке. Подобная синестезия стала плодотворной для обоих видов искусства. Для музыки она ознаменовалась обогащением ее визуальными параметрами, развитием музыкальной моторики, эмансипацией инструментальной музыки, формированием инструментальных жанров и стилей.

Ключевые слова: музыка, танец, взаимодействие, семиотические свойства, пластичность, пространственность, визуализация, танцевальность, музыкальная расторопность.

Актуальність теми дослідження. З найдавніших часів розвитку людства універсальним засобом впливу на людські емоції вважалися звук і зорова (тактильна) просторовість. Саме ці параметри впливу мають виражений знаково-комунікативний характер і є спільними для музики і танцю. Так, сучасні дослідники вказують, що «музичні звучання, у сенсі «вмикачів» предметних та емоційних асоціацій, є близькими до мовних, а організація музичного твору багато в чому схожа з організацією мовного висловлювання, але з іншим поєднанням ірраціональних властивостей по відношенню до раціональних» [3, с. 331]. Про зв'язки музичної і мовної інтонації постійно говорять музикознавці і виконавці. З іншого боку, результати досліджень фізіології вищої нервової діяльності (як і дані історії культури) вказують, що безпосередньо символічними формами, які на несвідомому рівні репрезентують культурно значимий зміст, є, поряд зі звуком, просторова

визначеність – пластичність, об’ємність, тяжкість / легкість тощо. Навіть більше, сама звукова матерія (і навіть окремий звук) володіють просторовими визначеннями. Саме конкретні чуттєві сприйняття мають потенційну впливово-символічну енергію: несвідомі переживання діють безпосередньо і отримують незліченну кількість текстових експлікацій (художніх, філософських, езотеричних тощо). Серед вказаних безпосередніх чуттєвих сприймань найбільш значимі візуальні, адже «зір є сенсорною системою, яка дає людині найбільш велику і багату відтінками інформацію», тому, «якщо по різних сенсорних каналах надходить суперечлива інформація, то зазвичай віддається перевага зоровій інформації» [13, с. 273]. Стосовно витоків європейської культури візуальна, оптична природа сприйняття вважається очевидною [21, с. 57] і є свідченням її раціоналізованих тенденцій, що знайшло відображення не тільки у пластичних мистецтвах і музиці, а й у міфологічних уявленнях і в повсякденній понятійній системі, яка є метафоричною за своєю суттю [6]. Втім, стосовно культури архаїки слід говорити про значущість не стільки візуального, скільки тактильного сприйняття – важливого як у музичному (зокрема, інструментальному), так і у хореографічному мистецтвах. Отже, дослідження візуально-просторових та семіотичних аспектів вказаних видів мистецтва є актуальним зрізом наукового дослідження.

Тому **метою** статті є виявлення візуально-просторових та семіотичних аспектів музичного і хореографічного мистецтва у їх взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи еволюцію власне естетичного у давньогрецькій культурі, В. Татаркевич зазначає, що античні вчені підходили до розуміння сприйняття як до різновиду дослідження, «огляду», розуміючи мислення як дещо «споріднене сприйняттю» [20]. Людське мислення, будучи «взаємозв’язком інтенціональних сутностей», не «споглядається», і стає «фактом ментального простору» (соціального і інтерсуб’єктивного) лише за допомогою природної мови (або іншої знакової системи) [12, с. 62]. За багатовікову історію музичне мистецтво сформувало унікальну систему художньо-виразових засобів, зокрема танцювальні жанрові ознаки увійшли до музичного (передусім інструментального, але не тільки) мистецтва як важливий вектор розвитку власне музичних форм – музичної просторовості, фактури, музич-

ної моторики, метро-ритмічної системи тощо, а виникнення і розвиток музичного інструментарію напряду пов'язані з ритуальною, трудовою і дозвільною символікою, а також з танцювальністю. Завдяки вказаній системі музика стала здатною відображати різноманітні сторони як особистісних, узагальнено-філософських або художньо-естетично спрямованих явищ, так і предметного або живого світу навколишньої дійсності, зображальності. Ця система засобів знаходиться в постійному русі, як і взаємодія музичного та хореографічного начал, спільних і специфічних знаково-комунікативних властивостей у ній. Процес еволюції художньо-виражальних засобів, на думку Д. Варламова, демонструє тенденції десинкретизації музичного мислення, мови і творчості [2]. Безперервна еволюція музичної мови і мовлення приводять до зміни виразових елементів, народження нових їх видів.

Сучасні теорії в сфері психології і фізіології людини ґрунтуються на позиції про будь-який живий організм як «сукупність безлічі злагоджено взаємодіючих функціональних систем», тому «за рахунок інформації, постійно циркулюючої як усередині окремих саморегульованих функціональних систем (як, наприклад, музика та танець – В.К.), між ними, а також між функціональними системами живих організмів і навколишнього середовища, створюють тісно взаємодіючі внутрішні і зовнішні інформаційні поля живих організмів» [3, с. 484]. Так, за результатами акустичних експериментів, вчені доходять висновку, що «розробка методів акустичної неусвідомлюваної сугестії» стає можливою через використання «просторових і фазових акустичних характеристик (насиченість голосу по обертонам, діапазони частотних показників ... і так далі)» [13, с. 272]. Інші просторові характеристики «спрацьовують» у моторних або повільно-кантиленних *рухових* асоціаціях в музиці. Такі пластичні засади багато в чому визначають взаємовпливи музики і танцю.

К. Леві-Стросс вказує на пряму залежність між пластикою людини і характером її мислення [5]. Отже, мислення на музичному інструменті або у співі завжди проявляється у тому числі й на пластичному рівні. «По рухах може бути складена історія “людини громадської”, людини в її взаєминах із зовнішнім світом і в кінцевому рахунку – з самою собою. Адже пластика – це не тільки існування тіла в просторі, але також і буття душі, малюнок руху і візерунок слова одно-

часно. Пластична думка, пластичне вираження звуку, фарби або слова є так само зображальними і протистоять хаосу, як і людська хода, жестикуляція, рухи тіла» [22]. Відчуття пластичності підсвідомо народжується вже на ранніх стадіях розвитку культури. Адже людина завжди прагнула жити в злагоді, гармонії з природою, з навколишнім світом. Тому пластичність має виражену тенденцію до історичної еволюції своїх форм, визначаючи доміанти різних епох і періодів людського розвитку, національно-ментальних традицій тощо. Саме тому музичне мистецтво, яке націлене на всеохоплююче поєднання минулого-теперішнього-майбутнього, завжди буде дотичним до пластичності (звуковидобування, фразування, контрастів, вираження). Тому й його синкретичний зв'язок з танцювальною пластичністю певним чином зберігається навіть під час десинкретизації мистецтв. Адже символи архаїчної культури «синкретичні не тільки структурно або функціонально, але і семантично (з чим пов'язана і збережена на наступних етапах їх «полісемантичність» або амбівалентність), представляючи собою предмет афектованого сприйняття і поведінки» [21, с. 62]. Недаремно В. Мейерхольд у статті про постановку вагнерівської опери «Тристан та Ізольда» проголошує: «Людина разом з согармонічною обстановкою і соритмічною музикою являють собою вже витвір мистецтва. У чому ж тіло людське, гнучке для служіння сцені, гнучке в своїй виразності, досягає вищого свого розвитку? У танці... Там, де слово втрачає силу виразності, починається мова танцю (те саме можна віднести й до музики – В.К.). В давньояпонському театрі на так званій “Но”-сцені, де розігрувалися п'єси на зразок наших опер, актор обов'язково був разом з тим і танцівником» [9]. І далі режисер підтверджує свій висновок словами Р. Вагнера: «Музичне і поетичне мистецтва стають зрозумілими ... лише через танцювальне мистецтво» [там само]. Але слова про граничність слова можна повною мірою віднести й до музичного мистецтва – воно також розпочалося (у шляху своєї автономізації, десинкретизації) там, де «слово втрачає силу виразності».

Отже, хореографічне мистецтво, як і музичне, має *знаково-комунікативний характер*, причому художні знаки в танці організовуються за законами, схожими з музичними – метроритму, гармонії, контрасту, консонансів, дисонансів, архітектоніки, форми тощо. Ці художні знаки Д. Махліна поділяє

на три групи: художні зображення (аналогічні іконічним знакам поза мистецтвом), засоби експресії або виразові прийоми і символічні засоби [7, с. 372–374]. Таким чином, виокремлюються три основні властивості художньої форми – зображальність, виразовість і умовна знаковість. До усіх трьох по-своєму стають дотичними як музика, так і танець. Новий синтез музично-хореографічної єдності являє балет, а також нові жанри «симфонічного балету» та «хореографічної симфонії». При цьому танцювальна композиція – її характер, темп, метр, ритм – спирається на музичне викладення. Саме музика дає хореографічній пластиці ритмічну основу, вона визначає її емоційний склад, характер, образну виразовість. Про музику справедливо кажуть, що вона є душею танцю. Ж. Новер вказував: «Танець подібний до музики, а танцівники – до музикантів ... У нас теж є і октави, і цілі, і половинні, і чверті, і шістнадцяті, тридцять і другі, і шістдесят четверті. Нам теж доводиться відраховувати такти і дотримуватися розміру; з'єднані всі разом, це невелика кількість па і невелика кількість нот відкривають шлях до безлічі різних сполучень і пасажів. Смак і талант завжди знайдуть джерело новизни, на тисячі різних ладів і тисячі різних способів переставляючи і комбінуючи цей невеликий запас нот і па. Ось ці-то па – повільні і витримані, жваві й стрімкі, і є джерелами безперервної різноманітності» [10, с. 238–239].

Музична образність (як і танцювальна) має досить абстрактний характер і тому передбачає множинну варіантність композиторських, виконавських і слухацьких трактувань. Ще одна важлива риса музичного образу – його динамічний характер. Як і хореографічний образ, музичний розгортається у часі, розкриваючи свої властивості в послідовному саморозвитку або співставлені (зіткнені) з іншими образами. Тому обидва вони виникають «тут і зараз» і залишаються тільки в нашій пам'яті, тому важливим виконавським і композиторським завданням є динаміка, енергетично-емоційна логіка розгортання. Тому сприйняття образів музики і хореографії має в значній мірі суб'єктивний, індивідуальний характер, ніж сприйняття образів живопису, літератури і театру, які завжди більш конкретні.

Найбільш ефективний, прямий спосіб занурення в світ почуттів, які висловлюються музикою і хореографією, – пов'язані з ними рухи, які у танці відбиваються безпосеред-

ньо (стаючи його мовою), а у музиці – опосередковано та технічно-безпосередньо. Слухаючи і сприймаючи музику в русі, людина проживає музичні образи пластично, відчуває і діє незвичайним для себе способом, що виходять за рамки рухів в повсякденному житті. Таке «життя в образі» накладає відбиток і на характер рухів. Це позначається на більш «делікатних» властивостях, ніж просто швидкість, точність, економність. Під впливом музичного образу рухи (у тому числі танцювальні) стають характерними, несуть знаки того чи іншого почуття.

Механізм цього явища полягає у тому, що контроль рухів почуттям є найважливішим моментом психіки людини: «Будь-яка зміна в положенні тіла, ніг і тулуба, так само як і будь-який рух цих частин, дають нашій свідомості, за посередництва так званого м'язового почуття, німі, але настільки певні чуттєві знаки, що ми негайно ж дізнаємося за ними ту страшну зміну ... Певній низці рухів завжди відповідає у свідомості певна низка чуттєвих знаків; якщо ж рухова низка повторюється багато разів, то разом з рухом заучуються і відповідні чуттєві знаки. Закарбовуючись у пам'яті, вони утворюють низку нот, за якими або, точніше кажучи, під контролем яких розігрується відповідна рухова п'єса» [16, с. 387]. М'язове почуття, відповідне різному характеру рухів, допомагає людині в процесі пластичного моделювання музики зробити вибір різних дій, які забезпечують рішення художнього завдання.

Зрозуміти сутність музики, закони її функціонування та розвитку можна тільки розглядаючи її в системі «мов людського спілкування». Б. Асаф'єв проголосив думку про те, що музичне інтонування – це образно-звукове відображення дійсності, аналогічно якому поетична, мальовнича, архітектурна, хореографічна та інші мови – це діяльність людського інтелекту, особливий процес виявлення людської свідомості [1]. У цьому аспекті мови мистецтва, зокрема музична, виступають повноцінними *мовними, знаково-семіотичними системами*. Сучасна нейрофізіологія доводить, що мові передують невербальне формування думки у правій півкулі мозку – у звуковій та руховій жестово-мімічній формах. «Те, що звукова інтонація, жест і міміка «керуються» з одного центру (права півкуля) є важливим моментом їхньої спільності, єдиної природи, і служить суттєвим аргументом для їх теоретич-

ного зближення. Сучасна психологія, розглядаючи проблеми виникнення відчуття, сприйняття та психіки людини, єднає їх з проблемою походження руху, дії взагалі» [19, с. 29].

В. Медушевський наполягає на такій властивості правопівкульового мислення, як «інтимний зв'язок всіх його знакових систем», завдяки якому музика набуває можливості узагальнити не лише свій власний досвід, але й досвід всієї культури: «у звуках музики відображені екстаз ритуального танцю, чемні жести галантної епохи, розміреність військової ходи, незоре різноманіття мовної виразності» [8, с. 43] (усі ці рухові знаки опрацьовує і танець). Власне, такі рухові відчуття викликали, на наш погляд, необхідність у створенні музичного інструментарію: «якщо вокальна музика в ряді випадків будується на відтворенні звучання людської мови, то музика інструментальна, яка безпосередньо не пов'язана з вербальною мовою, має інші корені – не зображення (зображення – специфічними музичними засобами – на нашу думку, у тому числі – В.К.), а відбиття духовних процесів людини, яке виражається у русі інтонованих звуків» [19, с. 31]. С. Скрєбков вказує на три корінних жанрових типи музичного тематизму (кантілена/спів, танцювальність, декламаційність як різні боки музичного інтонування), з яких два останні є «історично первинними: танцювальність (точніше моторність, включаючи усі види танцю, маршу, передані музикою трудові рухи) і декламаційність (вигуки, заклики, голосіння, речитація і так далі)», а перший – «аріозний розспів, кантілена – виникає у музиці... на основі тих двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежно від слова і танцю» [17, с. 17]. О. Самойленко визначає відповідні цим жанровим типам «три опорних начала як вищі, граничні, «заповітні» смислові інстанції – Пам'ять, Гра, Любов, які «відповідають сакральному, когнітивному і особистісному – «людяному» – началам культури» [14].

Танцювальна музика, з одного боку, органічно увійшла до музичного побуту (дозвілля), вбираючи загальні моторно-інтонаційні (метро-ритмічні та мелодійні, гармонічні) знаки того чи іншого народно-танцювального жанру, без «претензій» на індивідуальну неповторність (первинні жанри); з іншого боку, трансформувалася в музичному інструменталізмі на «вторинні жанри», в яких повною мірою проявляється винахідливість та індивідуальність авторів. О. Селицький справедливо вва-

жає, що «без таких “побутових ін’єкцій” музика академічної традиції рідко може розраховувати на довголіття і слухацьку увагу» [15, с. 21]. Фактично танцювальна сфера постала «найбільш визначеним та типовим провідником моторності від первинних основ музики до індивідуальної композиторської творчості. Отже, танець і танцювальність – це одна з посередніх ланок між моторністю, як вираженням людини в русі, та можливостями її вираження в музиці, тобто через танцювальність музика освоює моторність» [19, с. 71]. Інший шлях опрацювання моторності в академічній музиці – моторно-імпровізаційні структури (на вокальні і танцювальні теми) безпосередньо на площині (гриф, клавіатура, корпус духових) музичного інструменту, які вельми опосередковано або взагалі не пов’язані з танцювальністю (як, наприклад, загальні форми руху і музичному інструменталізмі). В цьому разі вже музична структура може стати основою для хореографічно-візуального втілення, як це відбувається в балетах або, пізніше, так званих «балетних симфоніях».

Музика танцювальних первинних та вторинних жанрів організовується за принципами пластичності (яка охоплює весь художній комплекс, пов’язаний з образами людського, природного та мисленнево-емоційного руху). На думку Т. Куришевої, такий тип руху може бути ординарним (знайомим) і специфічним. «За першим стоїть конкретна образна сфера, до якої веде танець або ритуально-обрядове дійство. Специфічні типи руху, навпаки, не викликають прямих асоціацій. За допомогою утвореного пластичного образу вони спроможні втілювати різні емоційні стани» [4, с. 28]. О. Суббота пропонує для визначення цих двох різновидів пластичного типу музичної моторності поняття «загальні форми руху» (з характерною загально-впорядкованою ритмікою) та «танцювальність» (іманентно-впорядкована ритміка) [19, с. 122] і виявляє такі групи (види) танцювальності як типу музичної моторності: декларована (конкретно-жанрові танцювальні п’єси – мазурки, полонези, вальси, польки і так далі; твори з узагальнено-жанровою танцювальністю, наприклад, «Угорські танці» А. Дворжака, «Симфонічні танці» С. Рахманінова; твори з комбінованою – поліжанровою – танцювальністю), недеklarована («знята танцювальність», яка присутня в творах завдяки індивідуально-впорядкованій ритміці, але не «заявлена» композитором і дає

підставу для появи таких понять як «мазурочність», «вальсовість» та ін.) та балетна (сутність якої полягає у взаємообумовленості музики і людського руху як явищ, перш за все, процесуальних). Т. Куришева справедливо вказує, що саме балет в найчистішому виді демонструє здатність до *візуальної інтерпретації музичної образності*.

Танцювально-моторні властивості їх чітким структуруванням багато в чому сприяли автономізації музичного інструменталізму з формуванням самостійних інструментальних жанрів, а також клавірного, лютневого, оркестрового і т.п. інструментальних стилів. У цьому сенсі цікавими є твердження І. Стравінського про те, що музика XVIII століття – інструментальна чи вокальна, духовна чи світська – вся є у деякому сенсі танцювальною, а також докір композитора під час виконання симфонії В.А. Моцарта – диригенту, який «постійно просив оркестр “співати” і ніколи не нагадував йому, що треба танцювати» [18, с. 172]. Дійсно, симфонічні жанри доби класицизму, де танцювальні засоби не тільки виявляли структурно-організуючі функції, а й змогли зіставлятися з кантиленними за типом контрасту чи доповнення, навряд чи би сталися. Цікаво, що Г. Гендель вважав інструментальну мелодію свого роду танцем, рухи якого позбавлені наочності (у «знятій формі» за О. Субботою). Однак ці рухи «присутні ідеально у свідомості – у виді моторних асоціацій, виникнення яких «запрограмовано» композитором завдяки використанню певних засобів і прийомів музичної моторності» [19, с. 125].

Узагальнена танцювальність в музиці зумовлює висунення в якості провідних формотворчих принципів метроритмічну регулярність, танцювальну остинатність, симетричність синтаксичних і композиційних структур, артикуляційно-ритмічну формальність, посилення значущості ігрової логіки. Подібні принципи відсторонюють певним чином логіку епічного музичного «оповідання», проте виступають як основні у симфонії доби класицизму. Так, у розробках симфоній Гайдна, зокрема «Лондонських», активно використовується мотивний тип розвитку, що зумовлене танцювальним характером тем, де величезну роль відіграє ритм. Адже танцювальні теми легше поділяються на окремі мотиви, ніж кантиленні (власне, з такої структуризації, зокрема, розпочався процес автономізації музичного мистецтва та його інструментального

напряму). Для розвитку Гайдн обирає найбільш яскравий і запам'ятовуваний мотив теми, і не обов'язково початковий, як наприклад, це відбувається в розробці першої частини 104-ої симфонії, де розробляється мотив 3–4 тактів головної теми, як найбільш здатний до змін: варіантність трансформацій його характеру (Гайдн тут проявляє невичерпну винахідливість) простягається від запитально-невпевнених до грізно або стверджуюче-наполегливих звучань.

Висновки. Тривалий розвиток різноманітних взаємовпливових відносин музики і танцю, від синкретизму до автономії та нових форм спонукає й до нового міждисциплінарного підходу до досліджень. Спільні параметри буття двох мистецтв (знаково-комунікативний характер, невербальність вираження, розгортання художнього образу у часі, метро-ритмічний складник, просторовість із здатністю до візуальної інтерпретації музичної образності, пластичність, суб'єктивний, індивідуальний характер сприйняття образності) утворюють іманентні умови для їх взаємовпливу і поєднання, що у ХХ столітті посилилось через актуалізацію позамузичних засобів у музиці.

Постійний вплив різних танцювальних жанрів на «чисту» музику сприяв виникненню поняття «танцювальності» як специфічної форми музичної жанровості та як узагальненої семантики руху в музиці. Подібна синестезія стала плідною для обох видів мистецтва. Для музики вона ознаменувалася збагаченням її візуальними параметрами, розвитком музичної моторики, емансипацією інструментальної музики, формуванням інструментальних жанрів та стилів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 373 с.
2. Варламов Д.И. Онтология искусства: избранные статьи 2000–2010 гг. Москва : Композитор, 2011. 316 с.
3. Гуменюк В.А., Судаков К.В. Воздействие на человека динамической цветомузыки. *Энергоинформационные поля функциональных систем*. Под ред. К.В. Судакова. Москва, 2001. С. 313–331.
4. Курьшева Т.А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 199 с.
5. Леви-Стросс К. Структурная антропология; пер. с фр. В. В. Иванова. Москва : ЭКСМО, 2001. 512 с.
6. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва : Мысль, 1993. 960 с.

7. Махлина С.Т. Словарь по семиотике культуры. Санкт-Петербург : Искусство, 2009. 752 с.
8. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/PRLB1wLczNs1fhehollC5VgnKKB1fnipeXWo8yhpR.pdf>.
9. Мейерхольд. В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре 30 октября 1909 года. URL: <http://wagner.su/node/1112> (дата звернення 29.06.2020 р.)
10. Новер Ж.Ж. Письма о танце и балетах; ред. и вступ. статья, Ю.И. Слонимского. Ленинград ; Москва : Искусство, 1965. 375 с.
11. Рыбкина Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева : дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 2005. 179 с.
12. Рябцева Н.К. Мысль как действие или риторика рассуждения. *Логический анализ языка. Модели действия*. Москва : Наука, 1992. С. 60–69.
13. Савин А.Ю., Прокофьев В.Ф. Психологические аспекты сверхслабых энергоинформационных воздействий. Информационно-суггестивные методы воздействия на сознание человека. *Энергоинформационные поля функциональных систем* / Под ред. К.В. Судакова. Москва, 2001. С. 260–296.
14. Самойленко А.И. Лекции по музыкальной семиологии. Тема 1. Смысл и понимание: подходы и теории. Имманентный логос музыки и определения музыкального смысла. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Tema_1.pdf.
15. Селицкий А. Парадоксы бытовой музыки. *Музыка быта в прошлом и настоящем*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1996. С. 19–35.
16. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. *И. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения*. Москва, 1947. 473 с.
17. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей Москва : Музыка, 1973. 446 с.
18. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Ленинград : Музыка, 1971. 416 с.
19. Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства : дис... канд. мистецтв : 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.
20. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва: Искусство, 1977. 327 с.
21. Фадеева И.Е. Теория и культурно-историческая феноменология символа : дис. ... д-ра культурол. Наук : 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т имени А.И. Герцена. СПб., 2004. 413 с.
22. Фортунатова В.А. Человек в мире культуры : учеб. пособие. Н. Новгород : НГПУ, 1998. 98 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. Book 1-2. Leningrad :Music. [in Russian].
2. Varlamov, D.I. (2011). Ontology of Art: Selected Articles 2000-2010 M.: Composer [in Russian].
3. Gumenyuk, V.A., Sudakov K.V. (2001). Impact of dynamic color music on a person. Energy information fields of functional systems. Moscow. (pp. 313 – 331) [in Russian].
4. Kuryshva, T.A. (1984). Theatricality and music. M.: Soviet composer. [in Russian].
5. Levi-Strauss, K. (2001). Structural Anthropology. M.: EKSMO. [in Russian].
6. Losev, A.F. (1993). Essays on ancient symbolism and mythology. M.: Thought. [in Russian].
7. Makhlina, S. T. (2009). Dictionary of the semiotics of culture. SPb.: Art.. [in Russian].
8. Medushevsky, V.V. (2020). Man in the mirror of intonation form. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/PRLB1wLczNs1fehollC5VgnKKB1fnipeXWo8yhpR.pdf>
9. Meyerhold., V.E. (2020). For the production of Tristan and Isolde at the Mariinsky Theater on 30 October 1909. URL: <http://wagner.su/node/1112>
10. Nover, J. J. (1965). Letters about dance and ballets. L.; M.: Art. [in Russian].
11. Rybkina, T.V. (2005). Musical perception: plastic images of rhythm-intonation in the light of B. Asafiev's teachings.: Candidate's thesis Moscow: / Ros. acad. muses. them. Gnesins [in Russian].
12. Ryabtseva, N.K. (1992). Thought as action or rhetoric of reasoning. Logical analysis of language. Action models. M.: Science (pp. 60–69). [in Russian].
13. Savin, A.Yu., Prokofiev, V.F. (2001). Psychological aspects of superweak energy-informational influences. Information-suggestive methods of influencing human consciousness. Energy information fields of functional systems Moscow. (pp. 260–296.). [in Russian].
14. Samoilenko, A.I. (2014). Lectures on musical semiology. Topic 1. Meaning and understanding: approaches and theories. The immanent logos of music and definitions of musical meaning. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Tema_1.pdf [in Russian].
15. Selitsky, A. (1996). The paradoxes of everyday music. Music of everyday life in the past and present. Rostov-on-Don: Publishing house of the Rostov State Pedagogical University (pp. 19–35). [in Russian].
16. Sechenov, I. (1947). Reflexes of the brain. Selected philosophical and psychological works. Moscow [in Russian].
17. Skrebkov, S.S. (1973). Artistic principles of musical styles Moscow: Music, [in Russian].
18. Stravinsky, I. (1971). Dialogues. Memories. Reflections. Leningrad: Music [in Russian].

19. Сиввота, О.В. (2005). Musical motor skills as a category of musicology. Candidate's thesis. Odessa / Odessa. state music. acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

20. Tatarkevich, V. (1977). Ancient aesthetics. Moscow: Art [in Russian].

21. Fadeeva, I.E. (2004). Theory and cultural-historical phenomenology of the symbol. Doctor's thesis. SPb / Ros. state ped. University of Shimeni AI Herzen [in Russian].

22. Fortunatova, V.A. (1998). Man in the world of culture: textbook. allowance. N. Novgorod: NGPU. [in Russian].

УДК 78.452

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-23>

Лариса Петрівна Мухіна
ORCID: 0000-0002-2381-7297

аспірант

Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

Lorele_a@ukr.net

ВИКОНАВСЬКИЙ КОНЦЕПТ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ТА НІМЕЦЬКІЙ ОПЕРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

*Соломія Крушельницька є видатною примадонною світовою оперної сцени кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Її творчість вплинула на розвиток українського оперного мистецтва, залишаючись невід'ємною частиною світової оперної культурної спадщини. **Мета роботи** – виявлення особливостей оперно-виконавської діяльності Соломії Крушельницької, яка є унікальною щодо своєї творчої майстерності. **Методологія дослідження.** Обґрунтовано аналітичне поняття «виконавський концепт», яке узагальнює характерні риси виконавчої техніки та артистичного стилю співачки в контексті постановки конкретного художнього твору. Виконавський концепт включає характеристику творчого методу*

оперної діви, зокрема її індивідуальне осмислення конкретного твору, власну роль у ньому (інтерпретація твору, прочитання образу), а також особливості виконавської техніки, які застосовуються для втілення сформованого образу (творчий метод). **Наукова новизна статті** полягає у розгляді творчості С Крушельницької в контексті аналізу її творчого методу. **Висновки.** Зроблено висновок, що Соломія Крушельницька у своїй діяльності керувалася своєю концепцією художньої творчості, що включала аналіз твору та створення образу, заснованого на власній його творчій інтерпретації. С. Крушельницька послідовно поєднувала високі стандарти техніки вокалу з акторською майстерністю, для неї було характерним розумінням оперного мистецтва як мистецтва драматичного. Отже, виступи Соломії Крушельницької не зводилися до виконання оперних партій; її ролі базувалися на виконавському концепті як інтегральному розумінні вокальних та художніх засобів, за допомогою яких втілювався цілісний образ. Вияви такого новаторського підходу в період розквіту творчої діяльності співачки були характерною тенденцією розвитку оперного мистецтва, її діяльність можна розглядати як один із найяскравіших прикладів такого роду творчих експериментів.

Ключові слова: оперне мистецтво, виконавська діяльність Соломії Крушельницької, сценічні образи, італійські та німецькі композитори-реформатори, вокальна школа, академічний вокал.

Mukhina Larysa Petrivna, Postgraduate Student of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

The performance concept of Solomiya Krushelnyska in the Italian and German operations of the end of the 19th – early 20th centuries

Solomiya Krushelnyska is a prominent diva world of the opera scene. XIX – beginning. Twentieth century. Her work has influenced the development of Ukrainian opera art, while remaining an integral part of the world's operatic cultural heritage. **Research objective.** Therefore, it is of interest to analyze the features of the opera and performance of Solomiya Krushelnyska, which is unique in its creative skill. For the purpose of art analysis of the activity of Solomiya Krushelnyska, the analytical concept of the performing concept is substantiated, which summarizes the characteristic features of the performing technique and the artistic style of the singer in the context of the production of a particular work of art. The performing concept includes the characteristic of the creative method of the opera maiden, in particular its individual comprehension of a particular work, its own role in it (interpretation of the work, reading the image), as well as features of the performing technique that are used to translate the formed image (creative method). **The scientific novelty** of the article lies in the consideration of the work of S. Krushelnyskaya in the context of the analysis of her creative method. **Conclusions.** It is concluded that in his activity Solomiya Krushelnyska was guided by his concept of artistic creativity, which included analysis of the work and creation of an image based on his own creative interpretation. S. Krushelnyska consistently combined high standards of vocal technique with acting skills, for her was characterized

by an understanding of opera as dramatic art. Thus, the performances of Solomiya Krushelnyska were not limited to the performance of opera parties; her roles were based on the performing concept as an integral understanding of vocal and artistic means through which a holistic image was embodied. The manifestations of such an innovative approach during the heyday of the singer's creative activity were a characteristic tendency of the development of opera art, her activity can be considered as one of the most striking examples of this kind of creative experiments.

Key words: opera art, Solomiya Krushelnyska's performing activity, stage performances, Italian and German reformers, vocal school, academic vocals.

Мухина Лариса Петровна, аспирант Сумского государственного педагогического университета имени А.С.Макаренко

Исполнительский концепт Соломии Крушельницкой в итальянской и немецкой опере конца XIX – начала XX веков

Соломия Крушельницкая является выдающимся примадонной мировой оперной сцены кон. XIX – нач. XX в. Ее творчество повлияло на развитие украинского оперного искусства, в то же время оставаясь неотъемлемой частью мировой оперной культурного наследия. **Цель работы** – выявление особенностей оперно-исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, которая является уникальной по своей творческого мастерства. Итак, интерес представляет анализ особенностей оперно-исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой. **Методология исследования.** С целью искусствоведческого анализа деятельности Соломии Крушельницкой обоснованно аналитическое понятие «исполнительский концепт», которое обобщает характерные черты исполнительской техники и артистического стиля певицы в контексте постановки конкретного художественного произведения. Исполнительский концепт включает характеристику творческого метода оперной дивы, в частности ее индивидуальное осмысление конкретного произведения, собственную роль в нем (интерпретация произведения, прочитанные образа), а также особенности исполнительской техники, которые применяются для воплощения сформированного образа (творческий метод). **Научная новизна статьи** заключается в рассмотрении творчества С. Крушельницкой в контексте анализа ее творческого метода. **Выводы.** Сделан вывод, что Соломия Крушельницкая в своей деятельности руководствовалась своей концепцией художественного творчества, включала анализ произведения и создание образа, основанного на собственной его творческой интерпретации. С. Крушельницкая последовательно сочетала высокие стандарты техники вокала с актерским мастерством, для нее было характерно пониманием оперного искусства как искусства драматического. Итак, выступления Соломии Крушельницкой не сводились к выполнению оперных партий; ее роли базировались на исполнительском концепте как интегральном понимании вокальных и художественных средств, с помощью которых воплощался целостный образ. Проявления такого новаторского подхода в период расцвета творческой деятельности певицы были характерной

тенденцией развития оперного искусства, ее деятельность можно рассматривать как один из самых ярких примеров такого рода творческих экспериментов.

Ключевые слова: оперное искусство, исполнительская деятельность Соломии Крушельницкой, сценические образы, итальянские и немецкие композиторы-реформаторы, вокальная школа, академический вокал.

Актуальність теми дослідження. Розвиток світової музичної культури завжди пов'язаний з видатними постатями митців, творчість яких доленосно впливала на потужні зрушення у мистецтві. Зокрема, наприкінці XIX – на початку XX століть бурхливий розквіт опери був пов'язаний із новаторськими експериментами реформаторів оперного мистецтва Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, які урізноманітнили його та створили умови для розквіту цілої низки виконавських талантів кін. XIX – поч. XX ст. Успіх опери визначається взаємодією твору композитора та його представленням на сцені. Цей факт зумовлює унікальність оперних постановок та їхній особливий вплив на глядача. Вияв творчої геніальності композитора та природної обдарованості виконавця перебувають у синергічній взаємодії, дослідження якої, як правило, і є об'єктом аналізу театральної критики.

Постать Соломії Крушельницької належить до числа видатних виконавців аналізованого періоду. Вона відзначалася самовідданістю класичному співу та надзвичайною природною обдарованістю. Близько 70 оперних арій, неосяжний репертуар камерних творів, романсів, пісень народів світу, блискуче виконаних мовою оригіналу – це справжній мистецький подвиг, на який Крушельницька поклала все своє творче життя.

Як і щодо інших геніїв оперної сцени, можна говорити про феномен Соломії Крушельницької, вартий аналізу своїх унікальних особливостей, якими обумовлювалося сприйняття творчості співачки сучасниками.

Творчості С. Крушельницької було присвячено значну кількість публікацій, багато з яких з'явилися ще в час її творчої кар'єри та склали відгуки та рецензії критиків і музикознавців. Пізніше були опубліковані узагальнювальні праці О. Бандрівської, І. Деркача, М. Головащенко. Фундаментальне значення для дослідження творчості С. Крушельницької мало двотомне видання під редакцією М. Головащенко корпусу спо-

гадів, листів і рецензій про співачку, у яких знайшли відображення аспекти життя та творчості виконавиці. Творчу діяльність, особливості стильової та індивідуальної виконавської інтерпретації С. Крушельницькою оперних партій вивчали у своїх наукових розвідках В. Врублевська, Н. Бабинець, Д. Білавич, М. Головашенко, В. Горинь, Б. Гнидь, С. Павлишин, П. Медведик, О. Михайличенко. Особливе значення має інформація про унікальні риси виконавської творчості Соломії Амвросіївни, що міститься в критиці Р. Кортопассі, Дж. Дюваля, Г. Маротті, рецензіях С. Алерамо, Ф. Главачека. Серед новіших праць слід відзначити серію досліджень І. Комаревич, узагальнених у її дисертації, присвяченій аналізу психологічних та соціоісторичних компонентів творчості співачки. І. Комаревич робить спробу застосувати до аналізу сучасні психологічні концепції особистості. Втім, незважаючи на досить численну бібліографію творчості співачки, досі відсутня її академічна біографія, а сама діяльність С. Крушельницької як творчий феномен здебільшого позбавлена аналітичної глибини й потребує поглибленого розгляду [7].

Метою статті є аналіз виконавської діяльності С. Крушельницької в контексті розвитку світового оперного мистецтва кінця XIX – початку XX століть, яке пов'язане із оперними реформами провідних композиторів італійської та німецької шкіл. Це дозволяє визначити складники виконавської та акторської майстерності С. Крушельницької та обґрунтувати їх у рамках поняття виконавського концепту у творчості співачки.

Предметом статті є творчість Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця XIX – початку XX ст.

Об'єктом статті є виконавські концепти у творчості видатної української виконавиці.

Наукова новизна статті полягає в розгляді творчості С. Крушельницької в контексті аналізу її творчого методу.

Методи дослідження. У статті використано методологію історико-культурного та мистецтвознавчого дослідження. Творчість співачки розглянуто на основі широкого кола історичних джерел, які включають мемуари та епістолярну спадщину, матеріали періодичної преси. Із метою мистецтвознавчого аналізу діяльності С. Крушельницької обґрунтовано аналітичне поняття «виконавський концепт», яке узагальнює характерні риси виконавчої техніки та артистичного стилю

співачки в контексті постановки конкретного художнього твору. Виконавський концепт мислиться як «проникнення та розкодування авторського задуму та побудови... інтерпретації» ролі [2, с. 25]. Виконавський концепт включає характеристику творчого методу виконавиці, зокрема її індивідуальне осмислення конкретного твору, власну роль у ньому (інтерпретація твору, прочитання образу), а також особливості виконавської техніки, які застосовуються для втілення сформованого образу (творчий метод).

Виклад основного матеріалу. Співацька кар'єра Соломії Амвросіївни почалася після закінчення консерваторії Галицького товариства у Львівській опері (1893), де вона успішно виконувала партії Леонори в опері «Фаворитка» Г. Доницетті та Сантуци в опері «Сільська честь» П. Масканьї. Незважаючи на досягнутий успіх, за порадою італійської співачки Джемми Беллінчоні Крушельницька восени 1893 року їде до Італії вдосконалювати вокальну майстерність у відомого професора Фаусти Креспі. Важливо відзначити, що разом із навчанням вокалу С. Крушельницька вивчала акторську гру у професора Конті [8, с. 68].

Уже за рік від початку навчання в Мілані С. Крушельницька успішно виконує провідні партії на італійських сценах. Однак 1894 року вона була вимушена повернутися до львівського театру, де починала свою кар'єру й де цього разу вона співала партії головних героїнь у «Фаусті» Ш. Гуно, «Трубадури» й «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Гальці» С. Монюшка, «Дочці кардинала» Ф. Галеві, «Африканці» й «Гугенотах» Дж. Мейєрбера та ін. Однак нове трактування образів героїнь та інакша манера співу суперечили еталонам, до яких призвичаїлися львівські професори й публіка, і спровокували негативне ставлення до співачки та несприйняття її вокального і сценічного втілення образів. Негативна, сповнена кулуарних інтриг атмосфера театру змушувала Соломію Крушельницьку постійно чекати на розірвання контракту.

Вердійівські партії

Ситуацію змінила робота Крушельницької в «Аїді» Дж. Верді, якою вона захопилась ще під час навчання в Мілані. Вочевидь, що героїня оперного творіння Дж. Верді була дуже близькою до натури Крушельницької, що вона відзначає власноруч [10; 11]. Відтоді роль єгипетської рабині стає провідною в репертуарі Крушельницької. Вона співатиме

цю партію на головних оперних сценах світу в сузір'ї найвидатніших співаків епохи – Е. Карузо (Радамес), М. Баттістіні (Амонасро), В. Арімонді (Рамфіс).

Участь С. Крушельницької в операх «Сила долі», «Трубадур», «Бал-маскарад» принесла їм надзвичайний успіх на сценах Парижа, Неаполя, Палермо, Туріна, Мадрида, Барселони, Буенос-Айреса, Ріо-де-Жанейро, Рима, Болоньї, Сантьяго, Варшави, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Оттави. Для «вердівського» співака виконання – це не тільки «*forte*» та найтонше «*pianissimo*», а й володіння «*messadivoce*» (інше, ніж «*mezzovoce*») та «*chiaroscuro*» (світлотіні). Хоча композитор гарно знався на співацьких голосах, однак сучасники визнавали його «Аттілою голосів», тобто їхнім руйнівником, особливо після прем'єр «Набукко», «Ломбардців», «Ернані» та інших раних опер (зокрема, майбутня дружина Верді, співачка Джузеппіна Стреппоні, незабаром після прем'єри «Набукко» назавжди втратила голос). Використання крайніх звуків співацького діапазону, нівелювання граней між аріозністю та речитативом, широка палітра динамічних відтінків при надзвичайній психологічній експресії – це вкрай непросто завдання для вокалістів. Цікаво, що у 1863 році Віденська опера після численних репетицій взагалі відмовилася від постановки «Трубадура», визнавши його неможливим для виконання.

Аїда стала творчим успіхом для Соломії Крушельницької. У 1870 – 1880-х роках традиції виконання партії головної героїні опери Дж. Верді на європейських оперних сценах мали певний усталений стереотип. За словами С. Крушельницької, які передає Д. Банфі-Малагуцці, опери Дж. Верді вона розцінювала як порівняно прості й позбавлені драматичної складності, що, на її думку, заважало виконавцям виявити власну творчу індивідуальність [1, с. 236]. Як наслідок, акцент у виконанні робився на демонстрацію можливостей голосу артистки, технічної досконалості у виконанні вокальних партій. Аналіз відгуків критики і спогадів сучасників С. Крушельницької вказує на те, що вона послідовно намагалася поєднувати доскональне технічне виконання із переконливою акторською грою, заснованою на власному, глибокому розумінні втілюваних образів. Це виявилось вже на початку її творчої кар'єри. Вона «надзвичайно правдиво входить в образ», «керується якимось естетичним інстинк-

том» [13]. Під цим «естетичним інстинктом» малась на увазі, як вказувала сестра співачки, Олена Крушельницька-Охримович, праця із осмислення та трактування ролі [8, с. 61].

Судячи з відгуків критики, у виконанні Аїди С. Крушельницька досягала вражаючого ефекту на публіку. За враженням Дж. Мональді, створюваний С. Крушельницькою образ Аїди був настільки далеким від тогочасного стереотипного уявлення про цю роль, що здавався «майже карикатурним» [14, с. 128].

Ще до праці над образами Верді ця риса виконання С. Крушельницької була відзначена за її ролями в операх С. Монюшка «Галька» і «Графиня». Вокальними засобами вона виражала «настрій, відчуття, думку, акцент слова». Не допускаючи «надмірного драматизму», С. Крушельницька в «Гальці» досягала «життєвої правди» образу, піднімаючи значення опери і як вокального, і як драматичного твору [15]. У «нечувано важкій» із технічного боку партії С. Крушельницька досягала сильного емоційно-психологічного ефекту, «підпорядковуючи звуки словам» та створюючи відповідно до характерного для С. Монюшка стилю «музиканта-поета» засновану на втіленні почуття декламацію [3].

Подібний ефект досягався свідомо. За спогадами учнів С. Крушельницької у Львівській державній консерваторії, вона наполягала на технічній «природності» співу, який би ґрунтувався на комфортному ритмі дихання виконавця та на художній виразності співу, його осмисленості, зумовлених детальним розумінням образу [4, с. 336]. Звертають на себе увагу візуальні акценти у відгуках, які надавали щодо ролей С. Крушельницької різні спостерігачі-очевидці. Частими є їхні поради «дивитися» на виконання [9], «дивитися так само, як і слухати» [5; 6].

Вагнерівські ролі

С. Крушельницька отримала визнання і як виконавиця ролей у творах іншого оперного композитора-реформатора Р. Вагнера, відзначившись і як «вагнерівська примадонна ХХ століття». Музику Р. Вагнера С. Крушельницька визначала як суттєвий етап у розвитку опери як драматичного мистецтва. Створення жіночих образів Вагнера із притаманною їм героїчною естетикою було для неї «великою, але й не легкою радістю» [1, с. 236]. Виконання їх для недостатньо досвідченої співачки С. Крушельницька розцінювала як ризиковане [10]. Протягом чотирьох місяців вона вивчала творчість

композитора у відомого віденського професора Йозефа Генсбахера. Вимогливість до себе й постійні репетиції дозволяли Крушельницькій впоратися навіть із теситурою колоратурного сопрано. Як наслідок, вона однаково вільно володіла і італійською, і німецькою манерами співу, що на той час було не частим явищем [7, с. 40]. Врешті, метод актриси дозволив досягнути успіху й у творах Вагнера: «Вона наче спеціально створена для виконання опер Вагнера», – відзначав музичний критик Д. Дюваль [5; 6, с. 43]. У «Тристані і Ізольді» образ С. Крушельницької названо «ідеальною Ізольдою», її спів відзначений такою характеристикою, як «всевладна експресивність» [16].

Пуччіні

Успішними для С. Крушельницької вважаються ролі, втілені в операх Дж. Пуччіні, із яким вона була близько знайомою особисто та тісно співпрацювала. Найбільш відомим із цієї співпраці є успішне відтворення опери «Мадам Баттерфляй». Перша постановка, яка відбулася 17 лютого 1904 р. у «Ла Скала» із Р. Сторкіо в ролі Чіо-Сіо-сан, провалилася. Це змусило Дж. Пуччіні відкоригувати твір і погодитися на другу постанову із С. Крушельницькою в головній ролі. 28 травня 1904 р. у Гранд Театрі у Брешиї відбулася друга постановка, яка мала повний успіх. Постановка була цікавою в ряді аспектів. Упродовж тривалого часу С. Крушельницька вживалася в образ. Дж. Монаді вказує, що С. Крушельницька була вільною у своїх творчих пошуках і послідовно втілювала власний погляд навіть тоді, коли він вочевидь не імпонував публіці [14, с. 127].

Штраус – “Саломе”, “Електра”

Етапними для творчості співачки були її ролі в операх Ріхарда Штрауса. Творчість Р. Штрауса суперечливо сприймалася в колах музикантів, публіки та критики: від надзвичайного захоплення до іронізування та цілковитого відторгнення. Опері «Саломе» та «Електра» написані на сюжети творів Оскара Уайльда та Гуго фон Гофманстала – яскравих представників європейського декадансу. Їм притаманна незвичність гармоній та надзвичайна складність вокальних партій, яка, до того ж, відрізняється загостреною емоційністю та особливою гіпертрофованою образністю. Сама С. Крушельницька відзначала особливості творчого стилю Р. Штрауса [1, с. 238]. Запрошена виконати роль Саломе, С. Крушель-

ницька, як завжди, дуже серйозно поставилась до завдання. Виступ співачки мав успіх [12, с. 4].

Звертаючись до виконання найскладніших оперних партій, які на рівні широкого діапазону вокально-технічних можливостей голосу вимагають від виконавця цілком відповідного широкого діапазону відтворення почуттів: від трагічного зойку до замріяного ліризму, від кохання до жорстокої ненависті, від вольового опору до тихої покори, С. Крушельницька виступає як «універсальна» творча постать, яка незвичайним драматичним талантом, унікальним та витонченим художнім смаком створила неповторні оригінальні сценічні образи в операх провідних композиторів-реформаторів Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Вагнера, Р. Штрауса.

Висновки. С. Крушельницька у своїй діяльності керувалася власною концепцією художньої творчості, яка включала аналіз твору та створення образу, заснованого на власній його творчій інтерпретації. Співачка послідовно поєднувала високі стандарти техніки вокалу з акторською майстерністю, для неї було характерним розуміння оперного мистецтва як мистецтва драматичного. Отже, виступи С. Крушельницької не зводилися до виконання оперних партій; її ролі базувалися на виконавському концепті як інтегральному в розумінні вокальних та художніх засобів, за допомогою яких втілювався цілісний образ. Вияви такого новаторського підходу в період розквіту творчої діяльності С. Крушельницької були характерною тенденцією розвитку оперного мистецтва, її діяльність можна розглядати як один із найяскравіших прикладів такого роду творчих експериментів. Найбільший успіх мав виконавський концепт С. Крушельницької, втілений в «Аїді», ролях опер вагнерівського циклу («Валькірія», «Тангейзер», «Тристан і Ізольда»), творах С. Монюшка («Галька», «Графиня»), Р. Штрауса («Саломе», «Електра»). Особливе значення має роль Чіо-Чіо-сан у прем'єрі другої версії опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй», виконавський концепт якої та його роль в успіху цієї опери потребує подальшого дослідження. Проте навіть представлений огляд дає підстави стверджувати, що, маючи досконалу вокальну школу, незрівнянної краси та сили голос, незвичайний драматичний талант та витончений художній смак, видатна українська співачка створила повнокровні оригінальні образи оперних героїнь.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Банфі-Малагуцці Д. Бесіда із Соломією Крушельницькою. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко: у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. С. 234–242.
2. Власенко Е.А. Перспективні шляхи формування комунікативних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Теоретические и практические научные инновации*. 2014. Т. 3. С. 25–27.
3. Kurier Warszawski, № 345, 346, 1900 р. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. С. 41–45.
4. Гринишин М. У вінок слави. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко: у 2 ч. Київ: Музична Україна, 1978. Ч. 1. С. 335–341.
5. Дюваль Д. Артисти, яких ми ще не чули. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. С. 195–198.
6. Дюваль Д. Велика серед великих: Італійці про Соломію Крушельницьку: Спогади, газетно-журнальні публ. / Клуб укр. інтелігенції ім. Б. Лепкого; упоряд. У. Скальська. Івано-Франківськ : Грань, 2003. 75 с.
7. Комаревич І.Л. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 16 с.
8. Крушельницька-Охримович О. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ. ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна. 1978 Вип. 1. С. 46–69.
9. Лаурі-Вольпі Д. Велика артистка. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. С. 180–181.
10. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 4 квітня 1894 року. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. С. 218.
11. Лист С. Крушельницької до М. Павлика від 10 березня 1894 року. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна. 1979, Ч. 2. С. 187.
12. Маротті Г. Сенсація і триумф / підгот. М. Головащенко. *Вільне життя*. 1973, 19 вересня.
13. Мила несподіванка. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ: Музична Україна, 1979 Ч. 2. С. 16–17.

14. Мональдї Д. Славетна співачка. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. С. 127–128.*

15. Сигетинський А. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. *Листування: у 2 ч. / упоряд. вступ.ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. С. 26–29.*

16. Тристан та Ізольда. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. С. 121–122.*

REFERENCES

1. Banfy-Malaguzzi, D. (1978). Interview with Solomiia Krushelnytska. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1, 234–242 [in Ukrainian].

2. Vlasenko, E. A. (2014). Prospective Ways of Forming the Communicative Qualities of the Future Teacher of Music Art. Theoretical and Practical Scientific Innovations. 3, 25–27 [in Ukrainian].

3. Kurier Warszawski Newspaper, No. 345, 346, 1900 (1979). ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes Kyiv, Muzychna Ukraina, 2, 41–45 [in Ukrainian].

4. Hrynyshyn, M. (1978). In the Wreath of Glory. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 1, 335–341 [in Ukrainian].

5. Duvall, D. (1978). Artists we Haven't Heard Before. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volume. Kyiv, Muzychna Ukraina, 1, 195–198 [in Ukrainian].

6. Duvall, D. (2003). Great among the Great. Italians about Solomiia Krushelnytska: Memoirs, Newspaper and Magazine Publications. Ed. by U. Skalska. Hran, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

7. Komarevych, I. L. (2016). Psychological and Sociohistorical Components of Solomiia Krushelnytska's Musical and Performing Life: Thesis for PhD in Art Studies: 17.00.03. Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv [in Ukrainian].

8. Krushelnytska-Okhrymovych, O. (1978). All that the Memory Retains about Solomiia. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes Kyiv, Muzychna Ukraina, 1, 46–69 [in Ukrainian].

9. Laurie-Volpi, D. (1978). Great Artist. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 1, 180–181 [in Ukrainian].

10. Letter from S. Krushelnytska to M. Pavlyk dated April 4, 1894 (1979). Ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska.

Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes (Vol. 2: Materials. Correspondence, Pp. 218). Kyiv, Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

11. Letter from S. Krushelnytska to M. Pavlyk dated March 10, 1894 (1979). ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 2, 187 [in Ukrainian].

12. Marotti, G. (1973, September 19). Sensation and Triumph / prepared by M. Golovashchenko. Vilne Zhyttia [in Ukrainian].

13. Cute Surprise (Gazeta Lwowska. August 23, 1895). (1979). Ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 2, 16–17 [in Ukrainian].

14. Monaldy, D. (1978). The Glorious Singer. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 1, 127–128 [in Ukrainian].

15. Sighetinsky, A. (1979). Slowo, March 15, 1899. ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 2, 26–29.

16. Tristan and Isolde, Deutsche La Pfatta Zeitung, July 28, 1906 (1979). Ed. by Mykhailo Golovashchenko. Solomiia Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 volumes. Kyiv, Muzychna Ukraina, 2, 121–122 [in Ukrainian].

UDC 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-24>**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*

**THE INFLUENCE OF THE ARTISTIC PRINCIPLES
OF THE XIX CENTURY RUSSIAN ROMANCE
ON THE CHAMBER AND VOCAL WORK
OF S. SLONIMSKY: TRADITIONS AND INNOVATION**

The aim of the article is to study the chamber and vocal work of S. Slonimsky, highlighting the structural and compositional principles of their structure, as well as tracing the relationship with the formative principles and artistic techniques of the Russian romance of the XIX century. The methodology of the work is determined by the unity of genre and style, comparative historical, musicological, analytical, semantic and intonational approaches, which allows to develop a comprehensive interdisciplinary research framework. The bright individuality and innovation of artistic ideas, the unique stylistic originality of S. Slonimsky's musical language predetermined the search for an adequate research methodology lying at the junction of various humanitarian scientific directions, since the creation of a single interdisciplinary basis expands the scope of ideas about the possibilities of complex art history analysis. The scientific novelty lies in the examination of the chamber and vocal work of S. Slonimsky in the context of the general evolution of the musical-historical process with the establishment of close ties with the traditions of the Russian romance of the XIX century.

Conclusions. Structural and compositional parameters and principles of the organization of musical material in the chamber and vocal work of S. Slonimsky also reveal a close connection with the traditions of the formation of Russian classical romance of the XIX century. The most widespread method of organizing Slonimsky's vocal lyrics is the use of the principle of a varied stanza, which is dominant in all chamber and vocal compositions of the composer. In a number of S. Slonimsky's romances, one can find the characteristic features of Russian "urban" lyrics of the early XIX century, including moving away from following a strictly regulated couplet structure, which is achieved through the appearance of recitative elements in the last stanza with a refusal of the couplet development of melodic material.

Key words: chamber and vocal work, Russian romance, vocal intonation, speech intonation, cultural memory.

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

Вплив художніх принципів російського романсу XIX століття на камерно-вокальну творчість С. Слоніmsького: традиції та новаторство

Метою статті є вивчення камерно-вокальної творчості С. Слоніmsького з виділенням структурно-композиційних принципів їх будови, а також простеження взаємозв'язків з формотворними принципами і художніми прийомами російського романсу XIX століття. **Методологія роботи** визначається єдністю жанрово-стильового, порівняльного історичного, музикознавчого аналітичного, семантичного та інтонаційного підходів, що дозволяє виробляти комплексну міждисциплінарну основу дослідження. Яскрава індивідуальність і новаторство художніх ідей, унікальна стильова самобутність музичної мови С. Слоніmsького визначили пошук адекватної дослідницької методології, що лежить на стику різних гуманітарних наукових напрямів, оскільки створення єдиної міждисциплінарної основи розширює сферу уявлень про можливості комплексного мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає в розгляді камерно-вокальної творчості С. Слоніmsького в контексті загальної еволюції музично-історичного процесу з встановленням тісних зв'язків з традиціями російського романсу XIX століття. **Висновки.** Структурно-композиційні параметри і принципи організації музичного матеріалу в камерно-вокальній творчості С. Слоніmsького виявляють тісний зв'язок з традиціями формоутворення російського класичного романсу XIX століття. Найбільш поширеним прийомом організації вокальної лірики Слоніmsького стає використання принципу варіюваної строфи, який є домінуючим у всіх камерно-вокальних творах композитора. У низці романсів С. Слоніmsького можна виявити характерні особливості російської «міської» лірики початку XIX століття, в тому числі відхід від дотримання строго регламентованої куплетної структури, що досягається за допомогою появи в останній строфі речитативних елементів з відмовою від куплетного розвитку мелодійного матеріалу.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, російський романс, вокальне інтонування, мовна інтонація, пам'ять культури.

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

Влияние художественных принципов русского романса XIX века на камерно-вокальное творчество С. Слонимского: традиции и новаторство

Целью статьи является изучение камерно-вокального творчества С. Слонимского с выделением структурно-композиционных принципов их строения, а также прослеживания взаимосвязей с формообразующими принципами и художественными приемами русского романса XIX века. **Методология работы** определяется единством жанрово-стилевого, сравнительного исторического, музыковедческого аналитического, семантического и интонационного подходов, что позволяет выраба-

тивать комплексную междисциплинарную основу исследования. Яркая индивидуальность и новаторство художественных идей, уникальная стилевая самобытность музыкального языка С. Слонимского предопределили поиск адекватной исследовательской методологии, лежащей на стыке различных гуманитарных научных направлений, так как создание единой междисциплинарной основы расширяет сферу представлений о возможностях комплексного искусствоведческого анализа. **Научная новизна** заключается в рассмотрении камерно-вокального творчества С. Слонимского в контексте общей эволюции музыкально-исторического процесса с установлением тесных связей с традициями русского романса XIX века. **Выводы.** Структурно-композиционные параметры и принципы организации музыкального материала в камерно-вокальном творчестве С. Слонимского обнаруживают тесную связь с традициями формирования русского классического романса XIX столетия. Наиболее распространенным приемом организации вокальной лирики Слонимского становится использование принципа варьированной строфы, который является доминирующим по всем камерно-вокальным сочинениях композитора. В ряде романсов С. Слонимского можно обнаружить характерные особенности русской «городской» лирики начала XIX века, в том числе отход от следования строго регламентированной куплетной структуре, что достигается при помощи появления в последней строфе речитативных элементов с отказом от куплетного развития мелодического материала.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, русский романс, вокальное интонирование, речевая интонация, память культуры.

Relevance. In the musical culture of the second half of the XX – beginning of the XXI century, the work of Sergei Slonimsky occupies a special place. Starting from the 60s of the last century and up to the last years of his life, the composer created compositions that rightfully took their place among the outstanding works of our time. The special significance of S. Slonimsky's work in modern musical culture is confirmed by numerous musicological studies – from large-scale monographs to short scientific essays. The greatest attention is attracted by the unique musical language of the composer and special compositional and technological techniques that make it possible to distinguish the composer's style as a unique phenomenon in modern musical culture.

The inner nature of the creative personality of Slonimsky, the bright originality and individuality of his musical language, on the one hand, opened up fundamentally new opportunities for the evolution of modern musical art. On the other hand, they became the connecting thread between musical and aesthetic traditions and artistic and stylistic principles of the past. When considering the

works of S. Slonimsky in all their genre diversity, it becomes obvious that in general it is a complex, ramified, multi-level, and, at the same time, an integral system. In this regard, the identification of the support of S. Slonimsky's composer's method on the internal logic and structural and compositional principles of the works of his great predecessors makes it possible to discover the laws of the internal organization and structure of his entire musical system.

The aim of the article is to study the chamber and vocal work of S. Slonimsky, highlighting the structural and compositional principles of their structure, as well as tracing the relationship with the formative principles and artistic techniques of the Russian romance of the XIX century. **The methodology of the work** is determined by the unity of genre and style, comparative historical, musicological, analytical, semantic and intonational approaches, which allows to develop a comprehensive interdisciplinary research framework. The bright individuality and innovation of artistic ideas, the unique stylistic originality of S. Slonimsky's musical language predetermined the search for an adequate research methodology lying at the junction of various humanitarian scientific directions, since the creation of a single interdisciplinary basis expands the scope of ideas about the possibilities of complex art history analysis.

The scientific novelty lies in the examination of the chamber and vocal work of S. Slonimsky in the context of the general evolution of the musical-historical process with the establishment of close ties with the traditions of the Russian romance of the XIX century.

Review of the literature on the problem. Among the studies devoted to the general issues of S. Slonimsky's works there are monographic and dissertation research by A. Milka, M. Rytsareva, V. Marik, O. Devyatova, L. Gavrilova, A. Sapsovich and many others. At the same time, the composer's chamber and vocal work has not yet received sufficient attention, although a number of articles address the issues of the characteristic features of intonation in vocal compositions, including the "neo-folklore" direction (in articles by E. Ruchievskaya, L. Ivanova).

Presenting the main material. Despite a large number of symphonic, opera, cantata-oratorio opuses, which are vivid representatives of the individual style of S. Slonimsky, the composer's chamber and vocal work is one of the most significant and interesting in terms of stylistic decisions sphere in the composer's work. The composer turned to the chamber and vocal genre sphere through-

out his entire career, paying special attention to the correlation of its verbal and musical components, the principles of correspondence between verse and musical metric structures.

In many literary studies, it is noted that the metric and compositional laws inherent in a poetic text have direct analogies with the structural principles of the metric of a musical text. It is known, for example, that a poetic meter with an even change of stressed and unstressed syllables is similar to a musical meter, which is determined by the regular alternation of strong and weak beats. The musicological works of V. Vasina-Grossman are devoted to the questions of the transformation of the poetic word and the metric structure of the verse in chamber and vocal music [1; 2; 3], E. Ruchievskaya [8; 9] and others, which indicate that since vocal music is inextricably linked not only with the figurative and semantic series of poetry, but also with the embodiment of poetic structures, the priority task is to develop the principles of structural analysis of the chamber and vocal genre.

Based on the existing developments in literary criticism, the researchers draw analogies between metric verse and music, which made it possible to propose their own analytical method, which is based on the ratio of the poetic and musical structural levels, considered from different positions and highlighting different aspects of the phenomenon (metric, syntactic, compositional, phonic).

Many reflections of the composer himself, including on the expressive means of music, are extremely important in the study of the chamber and vocal work of S. Slonimsky. S. Slonimsky builds a kind of hierarchy among them, ranking them according to the accessibility scale. The most elementary means, the understanding of which does not require special skills and training, Slonimsky considers timbre, rhythm is more complex, and the melodic line crowns this whole structure. These means are, in his opinion, “almost the main, the most accessible, and by no means a melody, as it was thought before” [10, p. 25]. Slonimsky substantiates his statement by the special character of the melody perception, pointing out the peculiarities of melodic material of various origins and different levels of artistry – “if it is simple and elementary, if it completely depends on the rhythm and is dominated by the timbre of electric guitars, it is perceived. And a kind of long, modal-fresh developing melos (not to mention a complex of conjugate lines, vocal layers), as it turns out, is the most difficult thing for perception, requiring a highly organized intellect. So, the melody is far

from the simplest and most intelligible in music from the point of view of reflex perception” [10, p. 25–26].

An important prerequisite for understanding S. Slonimsky’s approach to the phenomenon of melodicism is the desire to compare the expressive possibilities of melody with the characteristic intonational expressiveness of human speech. The composer has repeatedly expressed concern over the total dominance of impersonal expressions and stereotyped phrases that make speech intonation devoid of its individuality and uniqueness. S. Slonimsky pointed out that such clichéd statements “are not only vague in meaning, but also emotionally, intonationally impersonal, amorphous”. In addition to the lack of uniqueness and individuality in such expressions, the composer emphasized another extremely important aspect of the problem – these expressions and short statements are absolutely impossible to sing, since “they are absolutely not singable”. S. Slonimsky saw a particular danger in the dissemination of such speech constructs in the fact that “clogging up both everyday speech and solemn ceremonies, these words have a detrimental effect on the intonational atmosphere of human communication, accustoming people to cold non-contact and scary neutrality of language and tone. And this is serious, although outwardly imperceptible, it is also transformed by the musical and everyday element. It clearly loses warm, sincere vernacular, actively absorbing and highlighting its surrogates: feigned sentimentality, hysterical pathos, sugary sensuality – and all this with an internal rigid rhythmic and timbre grid (all the same, as they say, “uniqueness”)” [11, p. 9–10].

According to S. Slonimsky, in the very essence of music, one can consider the expression of the human soul: “For me, the essence of music lies in the fact that in it, actually, the human soul comes to the surface. If a person does not feel the soul in himself and does not believe that he and other people have it, then this is no longer a person. And if there is no soul in it, then there is no music in it either” [4, p. 165]. Of all the arts, it was in music that the ability to express the movements of the soul acquired the greatest strength – “if a person has a soul and he is a creative person, then it is the soul that becomes transparent in music and comes to the surface of being more than in any other art – is it vocal music or instrumental. There is no difference here” [4, p. 165].

Studying the special properties of musical art, S. Slonimsky repeatedly noted the cultural significance and importance of the

phenomenon of memory, which is an integral part of the problem of “connection of times”, “continuity of generations” and, more broadly, cultural traditions and their development and renewal.

As S. Osadchaya points out in her works, the phenomenon of culture appears to be subordinate to the functions of memory, since culture is a complex system for storing and transmitting information. Culture not only preserves the necessary information, but also forms the most convenient and effective forms for this, allowing not only to preserve and transfer some cultural information, resorting to special coding systems for this, but also to transform messages and develop new ones. Thus, just acting as a form of collective memory, culture reaches the level of symbolization that allows expressing the constant antinomies of human existence – “oblivion-preservation”, “finite-eternal”, “death-immortality” [7, p. 100–101].

The phenomenon of memory of culture and culture as memory leads to the need to discuss the problem of tradition and innovation, which in the works of S. Slonimsky are based on the role of Russian culture as a whole, as well as on its influence on modernity. He pointed to the importance for him as a composer, and as for a creative individual of understanding the essence of the concept of national tradition, which cannot be “superficially, in a hurry to define” because “there is no doubt that modern music connects a lot with it” [6, p. 298]. In such a large-scale historical and cultural awareness of national traditions, the composer in his own way approaches the ideas of L. Gumilyov, who wrote about the complex and rich ethnic nature of the Russian people and the nature of cultural ties [5]. It is no coincidence that the composer mentions in this connection the name of the great Glinka, who really managed to cover a truly wide spectrum of ethnically different musical traditions. Reflecting on the traditions of Russian music, Slonimsky emphasizes its connection with folklore, rightfully assigning an almost dominant role to Mussorgsky.

In his perception of the traditions of Russian culture, Slonimsky is guided by the idea of the need for their “genuine continuation and renewal”, which he associates with the composer’s ability to “... find in each case some acutely relevant (in a good sense of the word), painful knot of current interest, an artistic problem that can be solved by musical means” [6, p. 301]. As an example, Slonimsky cites the works of outstanding composers of the XX century –

S. Prokofiev and D. Shostakovich, who not only renewed the traditions of the past, but also formed their own tradition in the culture of the XX century. Slonimsky sees the essence of this process in the fact that “the artistic impression through which we perceive the tradition should be, first of all, fundamentally new in relation to what was heard earlier and at the same time organically connected with it”. And in this process of developing traditions and creating new ones for Slonimsky, the most important condition is “high composer’s skill”, which, in his opinion, “is usually little taken into account” [6, p. 302–303].

Revealing the connections between the chamber and vocal works of S. Slonimsky and the traditions of the Russian romance of the XIX century, it is necessary to highlight a number of their structural and compositional features based on the organization of the verbal and poetic level. As you know, chamber and vocal lyric poetry of the XIX century, mainly used poetic texts of the syllabo-tonic versification system. As a result, this type of verse organization becomes the basis for identifying the methods of vocal transformation of the text. This is all the more justified, as in the chamber and vocal lyrics of S. Slonimsky, mainly syllabo-tonic or preserving in general the structural basis of syllabo-tonic verse poems were embodied. When considering the types of verse organization in a chamber and vocal composition of the XIX century, it should be noted that the unification of both the XIX and XX centuries into a single systematization of the Russian romance seems to be difficult to resolve, since the composers of the last century do not copy the techniques of the XIX century, but only start from them as from some general principles that become prototypes for individual and innovative methods.

The definition of the organization types of the poetic word in the chamber and vocal cycle is based on the research of E. Ruchievskaya [8; 9], which propose a system of principles for vocalizing a poetic text. The reliance on this system allows analyzing chamber and vocal genres in the inseparable unity of the poetic word and its musical embodiment. When analyzing the ratio of the verbal and musical levels in a chamber and vocal composition, which will reveal the types of organization of the poetic word, attention should be paid to the following parameters: the ratio of the metric structure of the verse and accent in music, the correspondence of the syntactic division of verse and music, the ratio of the syllables of the verse and the tones of the vocal line.

Drawing parallels between the creative method of S. Slonimsky and the traditions of the Russian romance of the XIX century, it should be noted that for the poetic word of the XIX century, the rhythm, as a rule, obeyed the meter and only in some cases it was possible to observe a weakening of the uniformity of the appearance of metric accents of the feet, which led to an increase of the role of phrasal stress in a string. This laid the foundations for the perception of the poetic line as an integral structure, dominating in the poetry of the XX century. Within the framework of our research, this seems to be especially significant, since the main poetic material that S. Slonimsky used in his chamber and vocal work was the poetic opuses of S. Yesenin, F. Tyutchev, A. Koltsov, O. Mandelstam, M. Tsvetaeva, B. Akhmadulina, A. Gorodnitsky and others. Throughout the entire career of S. Slonimsky, the reference to the poetry of these authors in the cycles of romances and songs is a stable feature of the circle of his creative interests.

In the work of the composer there were periods of special attention to acutely innovative tendencies, with the inclusion of the newest techniques of composition, but at the same time S. Slonimsky considered it important for himself to continue working in the field of romance lyrics, without interrupting the connection with the traditions of the past. In one of his interviews, the composer pointed out that over time he developed his own “free musical language”, the finding of which was quite difficult: “I was looking for it, I found it with painful difficulty, and now I have it even wider than then, in youth. Once I found musical language within the archaic, I would say, peasant archaic (for example, in “Songs of a Freeman”), but outside it turned out something wrong, not my own, or it didn’t work at all. Now I do not shy away from any urban genre (and not necessarily in a grotesque refraction), I do not shy away from romance, where I can also say my word. It is believed, for example, that Sviridov and Gavrilin have their own specific style in the genre of romance. I have the right to say that romances based on Akhmatova’s poems are not less popular, they also have their own stylistics, while this is not a stylization at all, but this is a genre of romance” [12, p. 229].

Further, the composer himself pointed out that his cycles of romances and songs are often direct continuators of the traditions of romance lyrics by M. Balakirev and M. Glinka and others. He considered the opportunity to refer to this material extremely important, since the traditions of romance lyrics allowed him to

discover new facets of his own musical language – “now I have a wider palette, a wider vocabulary, and musical language is not so narrowly individualized. I can find something of my own in a much broader sphere – both genre and style, and most importantly, figurative” [12, p. 229].

Conclusions. Structural and compositional parameters and principles of the organization of musical material in the chamber and vocal work of S. Slonimsky also reveal a close connection with the traditions of the formation of Russian classical romance of the XIX century. The most widespread method of organizing Slonimsky’s vocal lyrics is the use of the principle of a varied stanza, which is dominant in all chamber and vocal compositions of the composer. In a number of S. Slonimsky’s romances, one can find the characteristic features of Russian “urban” lyrics of the early XIX century, including moving away from following a strictly regulated couplet structure, which is achieved through the appearance of recitative elements in the last stanza with a refusal of the couplet development of melodic material.

A characteristic feature of the formation of chamber and vocal compositions by S. Slonimsky is the continuation of the stanza principles established in the sphere of Russian romance of the XIX century, based on the correspondence of the internal censoring of a musical composition in accordance with the division of a poetic text into stanzas. Such a correlation between the poetic and musical level in the chamber and vocal compositions of S. Slonimsky is a stable feature of the compositions that are stylistically oriented towards the urban romance of the XIX century, and in the works of other chamber and vocal genres, in which musical and expressive means are used that far exceed the artistic capabilities of urban romance.

BIBLIOGRAPHY

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово в 3 ч. Ч. 1 Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 151 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово в 3 ч. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
3. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Москва : Академия наук, 1956. 352с.
4. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 616 с.
5. Гумилев Л. От Руси к России: очерки этнической истории. Москва : Экспресс, 1992. 336 с.

6. Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи. Интервью. Москва : Сов. композитор, 1989. 392 с.
7. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность. Монография. Одесса: Астропринт, 2012. 264 с.
8. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации.* Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. С. 65–110.
9. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.
10. Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия. Интервью с С. Слонимским и А. Шнитке. *Музыкальная академия.* 1992. № 1. С. 20–26.
11. Слонимский С. Жизнь – какая она есть. *Советская музыка.* 1990. № 10. С. 8–10.
12. Черноморская С.Л. Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 316 с.

REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1972) Music and poetic word in 3 parts. Part 1. Rhythmics. M.: Music. [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and poetic word in 3 parts. Part 2. Intonation. Part 3. Composition. M.: Music. [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. (1956) Russian classical romance of the XIX century. M.: Academy of Sciences. [in Russian].
4. Free thoughts. For the anniversary of Sergei Slonimsky. (2003) Saint Petersburg: Composer. [in Russian].
5. Gumilyov, L. (1992) From Russia to Russia: essays on ethnic history. M.: Ekopros. [in Russian].
6. New life of traditions in Soviet music: Articles. Interview. (1989) M.: Sov. composer. [in Russian].
7. Osadchaya, S. (2012) Theoretical aspects of studying the Orthodox singing tradition: history and modernity. Monograph. Odessa: Astroprint. [in Russian].
8. Ruchievskaya, E. (1966) About the relationship between word and melody in Russian chamber and vocal music of the early XX century. *Russian music at the turn of the XX century. Articles, messages, publications.* M.; L.: Music. 65–110 p. [in Russian].
9. Ruchievskaya, E. (1960) Word and music. L.: Muzgiz. [in Russian].
10. Slonimsky, S. (1992) A look from the previous decade. Interview with S. Slonimsky and A. Schnittke. *Music Academy.* № 1. 20–26 p. [in Russian].
11. Slonimsky, S. (1990) Life – what it is. *Soviet music.* 1990. № 10. 8–10 p. [in Russian].
12. Chernomorskaya, S. (2010) Works of Sergei Slonimsky during 1990–2000s: aesthetics, style: Dissertation of the Candidate of Art History: 17.00.02. Moscow. [in Russian].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 781.1/78.01+378.978/.147

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-25>

Светлана Александровна Серенко

ORCID: 0000-0003-0239-3031

*кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры концертмейстерства
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой
svitlanaserenko@gmail.com*

ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Цель работы – изложение теоретических и практических результатов создания методики дистанционного обучения в классе концертмейстерства с использованием традиционных, инновационных и медийных техник на основе обобщения многолетнего опыта «удалённых» занятий (особенно в период карантина, вызванного пандемией Covid-19). Также в приоритете: систематизация и характеристика различных форм и методов работы со студентами-концертмейстерами и иллюстраторами, анализ компонентной структуры технической составляющей процесса «удалённых» занятий, передача опыта внедрения медийных техник в учебный процесс. **Методология исследования:** системный анализ всех компонентов новейшей методики обучения на современном этапе, эвристический метод. **Научная новизна работы** обусловлена самой спецификой «удалённого» обучения и имеет несколько аспектов: исторический (в рамках которого фиксируются факты проведения дистанционных занятий по концертмейстерству и адаптации традиционных систем образования к совершенно новым условиям), практический (отражающий особенности традиционных, инновационных и медийных методик и техник посредством их анализа и синтеза) и теоретический (создание методики дистанционного обучения по столь

специфічному предмету, як концертмейстерство). Крім того, в обиході навчального процесу вводяться нові терміни: «зеркальний мінус», «двійний мінус» і «віртуальний соліст» (термінологічний аспект). **Висновки.** Дистанційна система навчання, в якій, по суті, все експериментально, додала свою життєспроможність як альтернативна методика занять в класі концертмейстерства і може бути використана не тільки в ситуаціях форс-мажора, але і для первинних консультацій студентів-заочників. При цьому, що не всі форми роботи можуть бути задіяні, можливо ефективний контроль за вивченням нотного тексту і концептуальною спрямованістю підготовки програм, що дозволяє підтримувати професійний статус студентів на належному рівні. Деякі методичні напрацювання в формі «зеркального», «двійного мінуса» і гри з віртуальним солістом можна рекомендувати окремим категоріям студентів як додатковий тренінг і в традиційному (контактному) режимі навчання. Ефективність методики підтверджена високими результатами семестрового контролю. Але головне – те, що всі технічні, електронні і медійні новшества не виявилися в антагонізмі з музичною професією, а навпаки, задоволювали потреби інтелектуальних і художественних потреб музикантів.

Ключові слова: концертмейстерство, дистанційне навчання, «зеркальний мінус», «двійний мінус», віртуальний соліст, інноваційні системи, медійні техніки.

Serenko Svitlana Oleksandrivna, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Concertmastership Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Distance learning in concertmastership class

The purpose of this study: to present theoretical and practical results of creating a distance learning methodology in concertmastership class using traditional, innovative and media techniques based on a synthesis of many years' experience in "distance" classes (especially during the quarantine period caused by the Covid-19 pandemic). Also, as a matter of priority: to systematize and to characterize various forms and methods of working with concertmaster students and illustrator students, to analyze the component structure of the technical element in the process of "distance" classes, to share experience in applying media techniques to the educational process. **Research methodology:** system analysis of all components of the newest teaching methods these days, heuristic method. **The scientific novelty** of the study is due to the unique features of the distance learning and has several aspects: historical (which describes the facts of giving distance lessons in concertmastership and adaptation of traditional educational systems to completely new conditions), practical (reflecting the features of traditional, innovative and media methods and techniques through their analysis and synthesis) and theoretical (creation of distance learning methods in such a specific subject as concertmastership). In addition, new terms are introduced into the educational process: "mirror minus", "double minus" and "virtual soloist" (terminological aspect).

Conclusions. Distance learning system, in which, in essence, everything is experimental, has proved its viability as an alternative method of training in concertmastership class and it may be used not only in force majeure situations, but also for initial personal tuition of extramural students. Despite the fact that not all forms of work may be used, an effective control is possible over the score learning and over the conceptual orientation of the programs preparation, which allows maintaining the professional status of students at the proper level. Some methodological practices in the forms of “mirror minus”, “double minus” and games with a virtual soloist may be recommended to certain categories of students as additional training in the traditional (full-time) learning mode. The efficiency of this methodology has been confirmed by the high results of the semester control. But the main thing is that all the technical, electronic and media innovations were not antagonistic to the music profession, but rather contributed to the satisfaction of the intellectual and artistic needs of musicians.

Key words: concertmastership, distance learning, “mirror minus”, “double minus”, virtual soloist, innovative systems, media techniques.

Серенко Світлана Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Дистанційне навчання в класі концертмейстерства

Мета роботи – виклад теоретичних і практичних результатів створення методики дистанційного навчання в класі концертмейстерства з використанням традиційних, інноваційних і медійних технік на основі узагальнення багаторічного досвіду «видалених» занять (особливо в період карантину, викликаного пандемією Covid-19). Також пріоритетними є: систематизація і характеристика різноманітних форм і методів роботи зі студентами-концертмейстерами та ілюстраторами, аналіз компонентної структури технічної складової частини процесу «видалених» занять, передача досвіду впровадження медійних технік у навчальний процес. **Методологія дослідження:** системний аналіз усіх компонентів новітньої методики навчання на сучасному етапі, евристичний метод. **Наукова новизна** роботи зумовлена самою специфікою «видаленого» навчання і має декілька аспектів: історичний (у межах якого фіксуються факти проведення дистанційних занять з концертмейстерства та адаптації традиційних систем освіти до абсолютно нових умов), практичний (який відображує особливості традиційних, інноваційних і медійних методик і технік за допомогою їх аналізу та синтезу) і теоретичний (створення методики дистанційного навчання з такої досить специфічної дисципліни, як концертмейстерство). Крім того, в навчальний процес запроваджуються нові терміни: «дзеркальний мінус», «подвійний мінус» та «віртуальний соліст» (термінологічний аспект). **Висновки.** Дистанційна система навчання, в якій фактично все експериментально, довела свою життєздатність як альтернативна методика занять у класі концертмейстерства і може бути використана не тільки в ситуаціях форс-мажору, але й для пер-

винних консультацій студентів-заочників. Притому, що не всі форми роботи можуть бути задіяні, можливим є ефективний контроль за вивченням нотного тексту і концептуальною спрямованістю підготовки програм, що дозволяє підтримувати професійний статус студентів на відповідному рівні. Деякі методичні напрацювання у вигляді «дзеркального», «подвійного мінуса» та гри з віртуальним солістом можна рекомендувати окремим категоріям студентів як додатковий тренінг і в традиційному (контактному) режимі навчання. Ефективність методики підтверджена високими результатами семестрового контролю. Але головне – те, що всі технічні, електронні та медійні нововведення не виявили антагонізму до музичної професії, а навпаки, сприяли задоволенню інтелектуальних і художніх потреб музикантів.

Ключові слова: концертмейстерство, дистанційне навчання, «дзеркальний мінус», «подвійний мінус», віртуальний соліст, інноваційні системи, медійні техніки.

Актуальність теми. Весной 2020 г. мир замер перед ужа-сающим фактом невозможности продолжать образовательный процесс в режиме привычного всем контактного обучения. Это негативно отразилось на всех отраслях науки, культуры и искусства. Поддерживать достигнутый уровень и сохранять полученные навыки профессиональной подготовки в сложившихся условиях оказалось возможным лишь благодаря дистанционному обучению – единственной, возникшей спонтанно, дееспособной в данный период системе образования во всём мире. Музыкальное искусство также переживает этот сложный период. Однако в связи с прогнозируемой на осень 2020 г. «второй волной» пандемии думать об «удалённых» занятиях как временной экстренной мере не приходится. Поэтому создание методики дистанционного обучения в различных отраслях музыкальной профессии – абсолютно новая, актуальная, первоочередная и жизненно важная задача.

Цель статьи – изложить теоретические и практические результаты созданной и апробированной в ходе занятий со студентами II–V курсов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой методики дистанционного курса концертмейстерства, а также поделиться опытом использования инновационных и медийных техник в учебном процессе.

Научная новизна работы обусловлена ситуацией пандемии и необходимостью «удалённо» заниматься со студентами. Вопросы дистанционного обучения рассмотрены в несколь-

ких аспектах – историческом, теоретическом, практическом и терминологическом:

– в статье впервые фиксируется сам факт дистанционного обучения и адаптации всех участников процесса к новым условиям (исторический аспект);

– новой является сама методика дистанционного обучения в классе концертмейстерства, разработанная и изложенная впервые, а потому всё, что связано с этим процессом, соответственно, обретает статус новизны (теоретический аспект);

– особое внимание обращено на внедрение (впервые) инновационных и медийных технологий в учебный процесс и их сочетание с традиционными формами работы (практический аспект);

– впервые в обиход классического музыкального образования вводится понятие «фонограмма» и «минус», а также вводится новая терминология: «зеркальный минус», «двойной минус», «виртуальный солист» (терминологический аспект).

Изложение основного материала. Возможно ли дистанционное обучение такой специфической дисциплине, как концертмейстерство? Первая реакция может быть: «однозначно – НЕТ». Однако опыт практического применения в экстремальных условиях показывает: «ДА».

Катастрофическая ситуация, неожиданно сложившаяся в 2020 г. во всём мире из-за пандемии коронавируса «Covid-19», создала неблагоприятные условия для нормального (контактного) процесса обучения во всей системе образования, особенно в учебных заведениях, связанных с искусством, где основной формой передачи знаний являются индивидуальные занятия, а приёмы и навыки перенимаются учеником непосредственно от учителя. Однако современные инновационные технологии позволяют приостановить деструктивные последствия тотального карантина и благодаря спутниковой связи, 3-4G интернет-технологиям, коммуникационным программам, таким как Skype, WhatsApp, Viber, WeChat, Zoom, Google-classroom, наличию смартфонов, айфонов, ноутбуков, планшетов наладить дистанционный процесс обучения. Мера, безусловно, экстренная, но в период карантина или любых других форс-мажорных ситуаций она может обеспечить непрерывность учебного процесса.

Дистанционное обучение как технологическое новшество XXI века уже довольно долго (с момента появления про-

граммы Skype¹ в 2003 г. и открытия её перспективных возможностей) в обиходе у целого ряда музыкантов, которым необходимо профессиональное общение на большом расстоянии. Однако первая попытка научного обобщения была предпринята лишь недавно (2019) в работе А. Михайлова [4]. В этой работе систематизируется личный опыт музыканта и моделируются ситуации, при которых использование дистанционных уроков не только возможно, но и необходимо. Одним из условий применения данной методики на практике был назван форс-мажор — болезнь или катастрофа. Данное исследование было признано актуальным и получило высокую оценку специалистов ZHDK². По стечению обстоятельств это исследование оказалось не только актуальным, но и пророческим.

Сегодня, в связи с объявленным по всему миру карантинном, дистанционные лекции проходят в т.н. «штатном» режиме во многих вузах Украины, в том числе и в ОНМА имени А.В. Неждановой, и ни у кого не вызывают удивления. Вопросы всегда возникают, когда речь заходит об индивидуальных музыкальных занятиях, особенно в классах камерного ансамбля, квартета и концертмейстерства — т.е. тех дисциплин, где необходимо присутствие нескольких участников ансамбля. Особые трудности представляют коллективные репетиции (хор, оркестр, оперная студия) и те дисциплины, для поддержания которых нужны концертмейстеры (вокал, струнные, духовые, некоторые народные), поскольку в отличие от фортепиано, бандуры и баяна для воссоздания полноценного звучания партитуры произведения необходим аккомпанемент. Но самая большая сложность, как оказалось, — это подготовка тех самых концертмейстеров, которые в обычном режиме обеспечивают учебный процесс 80% музыкального учебного заведения, а в случае форс-мажора должны также уметь записать т.н. «минус» для солиста.

¹ Программа Skype была создана в 2003 г. на базе компании Skype Technologies, основанной Никласом Зеннстрёмом и Янусом Фриисом, при участии эстонских программистов Ахти Хейнла, Прийт Казесалу и Яан Таллинн. Начиная с версии 2.0 появилась возможность видеосвязи. С 2007 г. вышел Skype 3.5 для Windows. Ежегодно версии обновлялись. С 2014 г. Microsoft анонсировал Skype TX для телестудий и радиостанций. Групповые видеоконференции стали бесплатными для всех [6].

² ZHDK — Цюрихская высшая школа искусств.

Как организовать дистанционные занятия со студентом-пианистом по концертмейстерству и наладить систему контроля за качеством подготовки; какие задачи можно при этом ставить перед учащимися; какие методики и формы обучения можно использовать в сложившейся ситуации?

Первый этап организации процесса — это обеспечение технических условий проведения урока:

1. Наличие видеовоспроизводящих устройств (смартфон, планшет, ноутбук, компьютер) у педагога и у студента;
2. Наличие одной и той же WEB-программы (приложения);
3. Высокая скорость Интернета (не менее 60 Мбит/с);
4. Техническая оснащённость: фортепиано, штатив, свет, микрофон (при необходимости), планшет А4 и педаль для переворачивания страниц³, стилус для электронных пометок⁴ (опять же, при необходимости), подключённый принтер для распечатки нот.

Вторым этапом являются организационно-подготовительные мероприятия (договорённости о дате, времени, использовании приложения, а также о функции каждого из участников (администратор или приглашённый) и способе подключения (через пароль или ссылку)).

Третий этап — непосредственно сеанс связи. Занятие начинается с осуществления двустороннего видеозвонка. После проверки подходящего ракурса камеры (должны быть видны постановочные моменты и клавиатура) и обсуждения плана урока педагог может отключить на своём устройстве видео и оставить только функцию аудиосвязи (для лучшего качества звука); видео студента при этом продолжает трансляцию. Учитывая то, что звуковой сигнал передачи зависит от скорости и качества Интернета и может приходиться к оппоненту с задержкой на несколько секунд, следует выработать несколько важных правил ведения дистанционного урока:

1. Поочерёдное участие в диалоге;
2. Спокойное, артикулированное произношение слов;
3. Концентрированное выражение мысли;
4. Замечания должны быть краткими, точными, ёмкими;
5. Использование кратких сигнальных слов для привлечения внимания, остановки игры (например, «СТОП»).

³ Page turner pedal (AirTurn Ped Pro).

⁴ Stylus pen (для Samsung и др.); Apple pencil (для iPad).

Теперь о методах и формах работы. Условно их можно поделить на **неиспользуемые, возможные и рекомендованные**.

В первую очередь перечислим те формы работы, которые не могут быть использованы по причине технической неосуществимости:

1. *Имитация иллюстрирования*. Как известно, на уроках концертмейстерства в обычном режиме педагог всегда иллюстрирует партию солиста голосом или на инструменте. Сеанс одновременной игры (иллюстрирование) во время дистанционного урока невозможен, поскольку могут возникнуть неточности из-за технических помех (замедление, ускорение воспроизведения). Демонстрация партии солиста может производиться с целью обоснования сделанного замечания лишь после проигрывания эпизода (либо во время намеренной остановки, паузы).

2. *Иллюстрирование*. По указанным выше причинам невозможно пригласить солиста онлайн для иллюстрации сольной партии;

3. *Работа над ансамблем с солистом*;

4. *Контроль над звуковым балансом при аккомпанировании*.

Несмотря на технические сложности, некоторые формы работы всё же возможны, хоть и потребуют значительной коррекции после выхода из режима дистанционного обучения:

1. *Работа над звуком*. В создавшихся условиях невозможно полноценно работать над звуком, т.к. технические возможности передающих устройств не всегда соответствуют запрашиваемым критериям. Тем не менее, именно техническое устройство утрирует ударную природу фортепианного звука и позволяет обратить внимание студента на чрезмерную атаку и желательность более мягкого прикосновения;

2. *Работа над динамикой*. Эта форма работы в дистанционном режиме имеет спорные показатели, т.к. звуковой баланс трудно выстроить из-за технических искажений. Однако создание т.н. «контурной динамической карты» необходимо с целью дальнейшей прорисовки динамического рельефа.

3. *Работа над штрихами*. Данная форма работы напрямую связана с особенностями звукоизвлечения, а потому не может считаться исчерпывающей в дистанционном режиме. Но контроль за штриховой техникой создаёт благоприятные предпосылки для дальнейшей работы над пониманием и интерпретацией произведения;

4. *Педализация* (восприятие её зависит от скорости интернета). В режиме дистанционных занятий следует ограничиться минимальным использованием педали и отдать предпочтение пальцевому legato и метроритмической точности (речь идёт о выдерживании длительностей, а не компенсации их за счёт педали, ведь длинная нота в одном из голосов – это и есть скрытая педаль).

Как видим, трудно осуществляемые формы работы при дистанционных занятиях касаются ансамблевых и художественных задач. Однако преимуществ у данной методики всё же остаётся больше, и дистанционные уроки просто незаменимы для осуществления профессиональной поддержки и контроля студентов.

Какие же формы работы в классе концертмейстерства дистанционно не только возможны, но и рекомендуемы? Какие общие задачи в этом случае стоят перед педагогом и студентом?

1. *Обеспечение студента нотным материалом; работа с электронными нотными архивами.* В сложившихся условиях дистанционного обучения и отсутствия доступа к библиотекам одной из первейших задач студента является обеспечение себя необходимым нотным материалом. В первую очередь это касается тех иногородних студентов, кто пользуется печатными изданиями – нотными сборниками из библиотек, а не копиями – и при отъезде домой не имел возможности взять с собой сборники (а их часто бывает больше 10) из-за большого объёма. Также это относится к иностранным студентам, оказавшимся в момент начала карантина за пределами Украины. В этих случаях рекомендуется пользоваться электронными нотными архивами⁵, которые сегодня обретают всё большую популярность и как система поиска необходимой редакции произведения, и как способ трансляции необходимого нотного материала на расстоянии. Данный ресурс составляет серьёзную альтернативу печатным изданиям, особенно в создавшейся ситуации. Если студент по каким-либо причинам не может найти или получить необходимые ноты, задача педагога – обеспечить студента нотным материалом в нужной редакции, верной тональности (оригинальной или транспонированной, в зависимости

⁵ IMSLP (International Music Score Library Project), notes.tarakanov.net, www/notarhiv.ru, <https://primanota.ru>, www.musicaneo.com, www.classicalmusic.com.ua, scores.at.ua и другие.

от голоса солиста). Пересылка осуществляется через приложения связи (Viber, WhatsApp) или электронную почту.

2. *Техническое обеспечение подготовки к уроку.* В числе названных выше условий технической оснащённости урока особое внимание следует уделить наличию принтера или планшета формата А4 с подключённой pedalью перелистывания страниц. Данная необходимость вытекает из предыдущего пункта о пользовании электронным нотным ресурсом. Возможны два варианта: либо студент распечатывает ноты с помощью струйного или лазерного принтера, либо использует названный планшет⁶, причём пометки с замечаниями педагога делаются с помощью специального стилуса (см. выше).

3. *Контроль над выучкой текста.* Разбор произведения. Сюда входит и нотный текст, и аппликатура, и динамика, и темпоритм. При этом нужно учесть, что значительная часть играемого репертуара – это клавиры (фортепианные переложения оркестровых партитур, будь то инструментальных концертов или оперных номеров), написанные не всегда пианистично (т.е. удобно для исполнения пианистом). Задача педагога – помочь изменить фактуру аккомпанемента таким образом, чтобы фрагмент был, с одной стороны, «играбельным» (учитывая физиологию рук пианиста), а с другой стороны – сохраняющим основные проведения голосов различных инструментов⁷.

4. *Организация дистанционной работы над произведением.* Если в произведении не проставлены авторские или редакторские разграничения по фразам (т.н. «цифры»), следует пронумеровать такты в начале каждой строки или каждые 5–10 тактов – по договорённости со студентом. Это облегчает процесс работы над эпизодами, особенно, когда требуется сопоставление аналогичных фрагментов в разных разделах формы.

5. *Коррекция.* Обычный набор инструментов при подобной форме работы – карандаш и резинка. Однако сегодня перечень не будет полным без смартфона, подключённого прин-

⁶ Подобные электронные устройства с успехом используются в некоторых европейских оркестрах или ансамблях, когда музыкант не имеет технической возможности в нужный момент перевернуть страницу, либо сложность партитуры предполагает игру не по партии, а именно по партитуре с целью слежения за каждым голосом-участником ансамбля.

⁷ Практическое применение таких приёмов описано в работе Е. Шендеровича [3].

тера и электронного стилуса (к соответствующему планшету). Педагог должен обязательно иметь перед глазами ноты — уже распечатанный или электронный вариант (с возможностью распечатки). Фрагмент текста с карандашными правками демонстрируется студенту на камеру либо отсылается в виде онлайн-фотографии; электронные правки стилусом в планшете также отправляются студенту. Чаще всего подобная форма работы необходима при коррекции фактуры, аппликатуры и распределении рук в трудноисполнимых пассажах.

6. *Контроль над техникой игры.* Камера у студента должна быть расположена таким образом, чтобы была видна клавиатура и руки (немного сбоку, желательно с правой стороны). Осуществление такого рода визуального контроля позволяет избежать неловких движений как в гаммообразной, так и в арпеджированной фактуре, скоординировать работу рук при игре аккордов; помогает студенту добиться максимально точного штриха и прикосновения к клавиатуре.

7. *Работа над формой.* Эта работа носит в первую очередь интеллектуальный характер, а потому легко осуществляется дистанционно: в диалоговом формате педагог обсуждает со студентом форму произведения в целом, границы разделов, отдельные фразы, подголоски, тональный план в идентичных эпизодах и то, как это всё отражается на характере произведения. В поле внимания обязательно попадают партии солистов как элементы целого. Сопутствующий анализ технических трудностей сольных партий способствует более глубинному проникновению в суть аккомпанирующего материала и пониманию сути баланса между всеми голосами, штрихами и полиритмическими наслоениями (если таковые имеются).

8. *Работа над содержанием, образом.* Одна из самых сложных форм работы, поскольку с неё всё начинается (вопрос: о чём произведение?) и ею же завершается (результативность проделанной работы). Конечный результат предполагает успешное выполнение всех вышеперечисленных пунктов: и работу над текстом, и фактурные корректировки, и штрихи, и динамику, и анализ формы. Педагог может (и должен) рассказать о произведении, его характере. Но главная задача педагога — «включить» студента в диалог и пробудить творческое воображение, способствующее самостоятельному поиску выразительных средств (прикосновение, артикуляция, штрих, динамика) и собственных фактурных и аппликатурных решений.

9. *Работа над темпом.* Основным ориентиром являются авторские ремарки обозначения темпа, метрономические указания, а также агогические отклонения. В режиме on-line можно постепенно сдвигать темп, добиваться идентичности темпа в эпизодах Темпо I, делать ускорения и замедления. Также можно сориентировать студента на темпы в т.н. «традиционных» исполнениях известных музыкантов, предложив прослушать определённые записи в YouTube.

10. *Приём «Три строчки».* Это традиционная форма работы, при которой студент правой рукой исполняет вокальную либо инструментальную партию солиста, а левой играет свой аккомпанемент (в наиболее полном варианте). Возможен также вариант, когда студент поёт вокальную или инструментальную партию солиста, аккомпанируя себе двумя руками. Что это даёт? Прежде всего – понимание тех технических и художественных задач, которые стоят перед солистом, а также особенностей звукового баланса между сольным и аккомпанирующим материалом.

11. *Прослушивание.* В период вынужденной дистанционной работы над произведениями совершенно естественно, что студент будет обращаться к записям исполняемой им программы на ресурсе YouTube. Это правильный подход к самосовершенствованию. Однако далеко не все варианты исполнений соответствуют предъявляемым педагогом требованиям⁸. Следовательно, для наибольшей результативности такого подхода необходимо предложить студенту записи т.н. «эталонных» исполнений определённых музыкантов, чья интерпретация не вызывала бы возражений у преподавателя.

12. *Работа под «минус»*⁹. В привычном понимании данный термин предполагает «живое» солирование под аудиоакком-

⁸ В последнее время в сеть попадает множество студенческих и непрофессиональных исполнений.

⁹ Минус (от лат. minus – менее, меньше); Минус, фонограмма-минус – это синонимы понятия «минусовка». Минусовка – это музыкальное сопровождение для вокала или какого-либо сольного инструмента [7]. Минусовка – записанное звуковое сопровождение, предназначенное для артиста, поющего вживую [1]. Минусовка, минусовая фонограмма, «минус» – «запись минус один голос» – запись музыкального произведения, в котором отсутствует одна или более партий, обычно вокал или солирующий инструмент. Под такую запись музыкант имеет возможность сам исполнять отсутствующую партию [5].

панемент. В нашем случае, с учётом специфики концертмейстерства, термин обретает противоположный смысл: «живой» аккомпанемент аудиосолисту, или виртуальному солисту. Используя суть методики пропуска одного из голосов партитуры, мы приспособливаем сам приём к условиям нашей дисциплины. Солисты-иллюстраторы делают аудио- или видеозапись своей партии (что, безусловно, предпочтительнее, т.к. не только слышны, но и видны моменты взятия дыхания у вокалистов и духовиков, смены смычка и ауттакты у струнников) и присылают её студенту для дальнейшей работы. Студент, таким образом, имеет возможность воссоздать иллюзию присутствия солиста и отработать некоторые ансамблевые моменты: темпоритм, характер звучания, агогические отклонения, полифонические имитации и переключки голосов. Безусловно, такая форма репетиций приемлема лишь на определённом этапе работы, но она даёт возможность начинающему концертмейстеру многократно – от начала до конца либо фрагментами – исполнить произведение и потренировать свои концертмейстерские навыки. Для того чтобы не путаться в определениях, предлагаем назвать подобный тип минусовки *«зеркальный минус»*.

При наличии *«зеркального минуса»* возможны два варианта педагогического контроля:

1) исполнение с виртуальным солистом в режиме онлайн-урока с педагогом;

2) прослушивание педагогом записи исполнения с виртуальным солистом (аудиозаписи, видеозаписи).

В обоих случаях польза для студента несомненна. Однако не исключены технические осложнения со звуком: объём, глубина, громкость будут существенно отличаться от «живого» исполнения. Для улучшения качества звучания и большей концентрации записанного звука могут быть предложены наушники.

13. *Создание фонограммы*. Данная форма работы представляет собой наивысшую степень профессиональной подготовленности студента-концертмейстера к сценическому выступлению, поскольку демонстрирует не только доскональное знание студентом своей партии, но и такое её исполнение, словно он аккомпанирует предполагаемому солисту (эффект внутреннего пения¹⁰), воссоздавая и контролируя внутренним

¹⁰ Феномен внутреннего пения как отражение слуховых представлений описан в работе Б. Теплова [2, с. 251–253].

слухом¹¹ полную партитуру, возможные агогические и темповые отклонения, ферматы, каденции и другие выразительные детали солирующих партий. Одобренная педагогом запись может быть отправлена солисту для т.н. «экспертной» оценки. Если у солиста есть пожелания относительно темпоритма или технологических ансамблевых моментов, он высказывает свои замечания, и фонограмма дорабатывается.

При создании фонограммы для дистанционного проигрывания необходимо соблюсти несколько условностей, обязательных при ансамблевом исполнении:

а) дать настройку солирующему инструменту (так, словно это происходило бы в реальном времени на сцене) или голосу (если предполагается одновременное начало);

б) просчитать пустой такт (если солист вступает одновременно с концертмейстером) либо показать аффтакт (возможно при видеосъёмке).

Результатом и логическим завершением учебного и репетиционного процесса для музыканта является концерт. Однако в условиях карантина мы лишены возможности открытого сценического выступления. Экзаменационные прослушивания, как и сама учёба, проходят в дистанционном режиме. Как в этом случае подготовить экзамен по концертмейстерству? Каковы методы его подготовки и формы проведения контрольного прослушивания?

Возможны два варианта:

- 1) запись аккомпанемента без солиста (как фонограмма);
- 2) запись аккомпанемента с виртуальным солистом.

В первом случае фиксируется только фортепианное сопровождение и оценивается как таковое. Второй же случай требует пояснений:

1. Студент-концертмейстер досконально выучивает свою партию (с учётом агогических отклонений, дыханий, каденций солиста);

¹¹ К понятию внутреннего слуха неоднократно в разные времена обращались выдающиеся композиторы: В. Моцарт, К. Вебер, Р. Шуман, Н. Римский-Корсаков, А. Майкапар и др. С точки зрения музыкальной психологии определение этому понятию дал Б. М. Теплов: «внутренний слух мы должны ... определить не просто как «способность представлять себе музыкальные звуки», а как способность произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями» [2, с. 230].

2. Студент делает запись своего аккомпанемента («минус») и отсылает солисту; дополнительно для солиста-инструменталиста отсылается запись с «настройкой» под то фортепиано, на котором играет студент (в этом случае студент дополнительно указывает настройку своего инструмента по тюнеру);

3. Солист-вокалист исполняет свою сольную партию под «минус» (звук транслируется через наушники) и делает запись для студента. Готовая звуковая дорожка отправляется студенту как «зеркальный минус». Солист-инструменталист настраивает инструмент «под фортепиано» студента (дополнительно сверяя строй по тюнеру) аналогично вокалисту, записывает свою партию («зеркальный минус») и также отправляет звуковую дорожку студенту;

4. Студент-концертмейстер аккомпанирует виртуальным солистам. Такой приём назовём *«двойной минус»*. Запись такого синтетического выступления выкладывается на YouTube закрытой ссылкой.

Описанные выше формы и методы дистанционного обучения были осуществлены с помощью современных технических средств, дистанционных и электронных ресурсов и применены в работе со студентами-пианистами II, III, IV, V курсов дневного отделения по предмету «концертмейстерство» в течение нескольких месяцев карантинного периода. Этого времени оказалось достаточно для подведения итогов и оценки результативности методики дистанционного обучения. Каковы же эти результаты?

1. Для организации, проведения и контроля дистанционных занятий применялись различные методики: традиционные, инновационные и медийные. К медийным мы относим создание фонограмм («минус», «зеркальный минус», «двойной минус»), самозапись и трансляцию через YouTube. К инновационным относим использование технических средств коммуникации (ПК, смартфоны), электронные нотные ресурсы, видеоурок, аудиокomentarии и т.п. К традиционным – всё то, что имеет отношение к процессу обучения в обычном режиме. В целом эти методики образовали синтетический комплекс, позволивший сделать дистанционные занятия эффективными;

2. Программа семестра выполнена полностью, что зафиксировано видеозаписью;

3. Практическая часть дисциплины в виде игры с солистами также реализована благодаря записи «минуса», «зеркального» и «двойного» «минуса» и совмещению этих форм работы;

4. Внимание студентов повышено и сконцентрировано как на целом, так и на деталях;

5. Посещаемость уроков – 100–200% (студенты с удовольствием занимаются 2 раза в неделю вместо полагающегося одного);

6. Вырабатывается самостоятельность и ответственность как необходимые профессиональные качества концертмейстера;

7. Студенты освоили новую для себя форму работы – подготовку и запись фонограммы (обязательный элемент современного музыкального искусства).

Учитывая то, что концертмейстеру в профессиональной деятельности часто приходится сталкиваться с нестандартными ситуациями, когда встреча с солистом происходит накануне выступления или непосредственно на сцене, опыт дистанционного освоения репертуара без присутствия педагога и солиста является бесценным «тренажёром» внимания, быстроты реакции и концертмейстерской мобильности.

Достигнутым результатам, помимо профессиональных факторов, способствовали факторы бытового характера:

1. *Доступность инструмента и репетиционного пространства.* Как известно, исполнители-пианисты регулярно сталкиваются с проблемой отсутствия репетитория в учебном заведении или ограниченного доступа к нему из-за повышенной его востребованности. Находясь в домашних условиях или в полупустом общежитии, студенты не испытывают этой сложности.

2. *Наличие свободного (освободившегося) времени.* В течение семестра студент тратит значительную часть времени на дорогу в учебное заведение и обратно, на посещение групповых занятий, не всегда удобно расположенных в ленте расписания, а также на ожидание свободного репетитория. В условиях постоянного пребывания дома все эти проблемы снимаются.

3. *Организация режима.* В обычное время режим жизни студента нельзя назвать физиологичным и полезным для здоровья (нарушение режимов питания и сна, эмоциональные перегрузки). В период же карантина и эти проблемы сни-

маются: больше возможностей придерживаться регулярного здорового питания, оставлять больше времени на сон, чтение книг и самообразование.

После окончания карантина всё должно вернуться на круги своя. Но мир, или его осознание в нашем восприятии, уже никогда не будет прежним. Сложившаяся ситуация во многом была испытанием; но это была и проверка в тестовом режиме: насколько быстро и адекватно человечество сможет перестроиться на виртуальный способ коммуникации в различных сферах деятельности. Мир поделился на «ДО», «ВО ВРЕМЯ» и «ПОСЛЕ». И, вернувшись в это «ПОСЛЕ», многие не смогут, а может, и не захотят отказаться от некоторых наработок, сделанных «ВО ВРЕМЯ».

Например, в учебном процессе многие пожелают оставить дистанционную форму лекционных занятий (удобно, комфортно, результативно, экономит время и деньги, освобождает репетиционные помещения вуза для индивидуальных занятий). Семинары, письменные модули, прослушивание музыки также возможны в режиме онлайн-конференций. Даже некоторые спецпредметы на определённом этапе возможны в онлайн-режиме.

Выводы. Дистанционное обучение в классе концертмейстерства — новая и, по сути, экспериментальная методика проведения занятий со студентами-пианистами в условиях форс-мажора. Возникнув как продолжение многолетнего опыта занятий по Skype и доказав свою жизнеспособность, она внезапно стала единственной альтернативной методикой занятий в условиях пандемии и универсальной с точки зрения возможности использования её в контактном режиме обучения в качестве первичных консультаций для студентов-заочников. Данная методика учитывает издержки и невыполнимость некоторых специфических форм работы, таких как иллюстрирование и имитация иллюстрирования, и предлагает новые формы взаимодействия с солистом, такие как «зеркальный минус», «двойной минус» и «виртуальный солист». Безусловно, никакие технологии не заменят «живое» исполнение и «живой» аккомпанемент, но, тем не менее, именно эти методические наработки могут быть рекомендованы отдельным категориям студентов в качестве дополнительного тренинга и в традиционном (контактном) режиме обучения. Данная методика позволяет «удалённо» осущест-

влять эффективный контроль за выучкой нотного текста и концептуальной направленностью подготовки программ, что способствует удержанию профессионального статуса студентов на должном уровне. Ущербная по сути, ситуация с отсутствием прямого педагогического контакта способствует воспитанию самостоятельности, ответственности, концертмейстерской мобильности, концентрации внимания и освоению новых форм работы. Это подтверждается 100%-м выполнением учебных программ, 100%-й посещаемостью уроков и высокими результатами семестрового контроля. Но главное то, что все технические, электронные и медийные новшества не оказались в антагонизме к музыкальной профессии, а напротив, способствовали удовлетворению интеллектуальных и художественных потребностей музыкантов.

Дистанционное обучение в классе концертмейстерства – это не замена традиционной методике, ибо ничто не может заменить «живое дыхание» двух музыкантов (солиста и концертмейстера), увлечённых единым творческим процессом; это альтернативная система занятий, применяемая в сложных ситуациях (напомним о преддверии второй волны пандемии и нового карантина). Разрабатывая и апробируя дистанционные формы учебного процесса, мы создали методику «удалённого» обучения, рассчитанную, прежде всего, на трансляцию традиционных знаний и навыков посредством инновационных и медийных систем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Словарь современной лексики, жаргона и сленга. URL: agro.academic.ru
2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Москва-Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 334 с.
3. Шендеровича Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. Москва : Музыка, 1987. 60 с.
4. Mikhailov O. Unterricht per Skype als Alternative Lernmethode. Zьrich : Zьrcher Hochschule der Kьnste, Departement Musik, 2019.
5. Минусовка. URL: <http://ru.m.wikipedia.org/wiki>
6. История создания Skype. URL: <https://sites.google.com/site/cerezskajpvkontakteidr/istoria-sozdania-skype>
7. Минус. URL: www.as-workshop.ru

REFERENCES

1. Dictionary of modern vocabulary, jargon and slang (2014). URL: agro.academic.ru.

2. Teplov, B. (1947). Psychology of musical abilities. Moscow; Leningrad: APN RSFSR [in Russian].
3. Shenderovich, E. (1987). About overcoming pianistic difficulties in claviers: tips from the accompanist. Moscow: Music [in Russian].
4. Mikhailov, Oleksandr (2019). Unterricht per Skype als Alternative Lernmethode. Zŷrich: Zŷrcher Hochschule der Kŷnste, Departement Musik [in German].
5. Backing track. URL: <http://ru.m.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
6. History of the creation of Skype. URL: <https://sites.google.com/site/cerezskajpvkontakteidr/istoria-sozdania-skype> [in Russian].
7. Backing track. www.as-workshop.ru [in Russian].

УДК 78.03+782+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-26>

Валентина Борисівна Васильєва

ORCID: 0000-0002-3883-0005

народна артистка України,

в. о. професора кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

pobeda-vik@ukr.net

ТЕХНІЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИКОНАННЯ РОЛІ МАТЕРІ В ОПЕРІ «КАТЕРИНА» М. АРКАСА ЗА ОДНОЙМЕННОЮ ПОЕМОЮ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

*Метою роботи є розгляд прикладів музичного втілення образу Матері, виявлення його стійких типологічних особливостей виконання й аналіз показової в цьому аспекті партії Матері в опері Миколи Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Тараса Григоровича Шевченка у виконавському контексті. **Методологія дослідження** – суміщення принципів історико-культурологічного та типологічного методів, а також стильового аналізу виконання. **Наукова новизна.** У сучасних дослідженнях оперного мистецтва не достатньо висвітлено проблеми виконавської специфіки щодо музично-художнього втілення образу матері та розкриття її на основі найбільш показового об'єкта дослідження – української (в європейському контексті) оперної музики XIX–XX ст.*

Тому виконавська інтерпретація специфічних питань втілення образу Матері в опері Миколи Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Тараса Григоровича Шевченка суттєво доповнює музикознавчу теорію оперного мистецтва та його виконавського аспекту. **Висновки.** Узагальнюючи розгляд материнського образу в контексті розвитку оперної музики XIX–XX ст., можна зробити такі висновки: тема материнства й образ Матері є однією з найбільш стійких сюжетних ліній в історії європейської культури в різних сферах художнього мистецтва. Архетипічність образу Матері зумовлює його незмінні, стійкі риси – жертвність, красу, ідеальність, які зберігаються протягом історичного розвитку й у різноманітні творчого проявлення. Ці стійкі риси утворюють специфічні особливості художнього образу Матері. Саме з XIX ст. в оперній музиці можна говорити про образ Матері як самостійне явище, стійкий тип героїні, що несе ідею безумовної та жертвної Любові. Для української традиції характерне домінування материнства в образі героїні, яку представлено насамперед як матір, і це формує логіку розкриття її образу. Зазначений твір є визнаним шедевром світового оперного мистецтва. Виконання партії Матері в опері «Катерина» вимагає від співачки великої напруги голосового апарату, великої насиченості, барвистості звуку, додаткової концентрації енергії, виразної декламації в речитативах, поривності, темпераменту. Головною задачею виконавиці-вокалістки є повноцінне художнє втілення сценічного образу. Особливості створення сценічного образу Матері та його інтерпретації розкриті на прикладі власного виконання автора статті.

Ключові слова: образ Матері, особливості виконання, музичне втілення, створення образу, національний символ.

Vasilyeva Valentyna Borysivna, People's Artist of Ukraine, Acting Professor at the Solo Singing Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Technical recommendations for the role of Mother in the opera “Catherine” by N. Arkas on the eponymous poem T. G. Shevchenko

The purpose of the article is to consider examples of the musical embodiment of the image of the Mother, to identify its stable typological features of performance and analysis of the most significant in this aspect of the Mother's part in Nikolai Arkas' opera “Katerina” based on the poem of the same name by Taras Shevchenko in the performing context. **The methodology of the article** is a combination of the principles of historical, cultural and typological methods, as well as stylistic analysis of performance. **The scientific novelty.** In modern studies of operatic art, the problems of the performing specificity of the musical and artistic embodiment of the image of the mother and its disclosure on the basis of the most significant object of research – Ukrainian (in the European context) opera music of the 19th–20th centuries are not sufficiently illuminated. Therefore, the performing interpretation of specific issues, the embodiment of the Mother's image in Nikolai Arkas's opera “Katerina” based on the poem of the same name by Taras Grigorievich Shevchenko significantly

complements the musicological theory of operatic art and its performance aspect. **Conclusions.** Summarizing the mother image in the context of the development of opera music of the nineteenth and twentieth centuries, we can draw the following conclusions: the theme of motherhood and the image of the mother is one of the most stable storylines in the history of European culture in various fields of artistic art. The archetypal nature of the mother's image determines his constant, enduring features – sacrifice, beauty, ideality, which persist throughout historical development and in the variety of creative expression. These persistent features form the specific features of the mother's artistic image. It is from the nineteenth century in opera music that one can claim the image of the Mother as an independent phenomenon, a steady type of heroine who carries the idea of unconditional and sacrificial Love. The Ukrainian tradition is characterized by the dominance of Motherhood in the image of the heroine, who is presented primarily as a Mother, and this forms the logic of the disclosure of her image. This work is a recognized masterpiece of world opera. The performance of the Mother's part in the opera "Katerina" requires from the singer great tension of the vocal apparatus, great saturation, brilliance of sound, additional concentration of energy, expressive declamation in recitative, bright temperament. The main task of the performer-vocalist is the full-fledged artistic embodiment of the stage image. The peculiarities of creating the stage image of the Mother and its interpretation are revealed on the example of the author's own performance.

Key words: Mother image, performance features, musical embodiment, image creation, national symbol.

Васильева Валентина Борисовна, народная артистка Украины, и. о. профессора кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Технические рекомендации для исполнения роли Матери в опере «Катерина» Н. Аркаса по одноименной поэме Т. Г. Шевченко

Целью статьи является рассмотрение примеров музыкального воплощения образа Матери, выявление его устойчивых типологических особенностей исполнения и анализ показательной в данном аспекте партии Матери в опере Николая Аркаса «Катерина» по одноименной поэме Тараса Григорьевича Шевченко в исполнительском контексте. **Методология статьи** – совмещение принципов историко-культурологического и типологического методов, а также стиливого анализа исполнения. **Научная новизна.** В современных исследованиях оперного искусства недостаточно освещены проблемы исполнительской специфики музыкально-художественного воплощения образа матери и ее раскрытие на основе наиболее показательного объекта исследования – украинской (в европейском контексте) оперной музыки XIX–XX вв. Поэтому исполнительская интерпретация специфических вопросов воплощения образа Матери в опере Николая Аркаса «Катерина» по одноименной поэме Тараса Григорьевича Шевченко существенно дополняет музыковедческую теорию оперного искусства и его исполнительного аспекта. **Выводы.** Обобщая рассмотрение материнского образа в

контексте розвитку оперної музики XIX–XX вв., можна зробити наступні висновки: тема материнства і образ Матері являється однією з найстійкіших сюжетних ліній в історії європейського мистецтва в різних сферах художественного творчості. Архетипичність образу Матері обумовлює його незмінні, стійкі риси – жертвенність, красу, ідеальність, які зберігаються на протязі історичного розвитку і в різноманітності творчих преломлень. Ці стійкі риси формують специфічні особливості художественного образу Матері. Саме починаючи з XIX в. в оперній музиці можна говорити про образ Матері як про самостійне явище, стійкого типу героїні, несуче ідею безумовної і жертвенної Любові. Для української традиції характерно домінування саме материнства в образі героїні, яка представлена в першу чергу як Матері, і це формує логіку розкриття її образу. Згадане прозвучання є визнаним шедевром світової оперної музики. Виконання партії Матері в опері «Катерина» вимагає від співачки великого напруження голосового апарату, великої насиченості, красочності звуку, додаткової концентрації енергії, виразної декламації в рецитативах, яскравого темпа. Головною задачею виконавиці-вокалістки є повноцінне художественне втілення сценічного образу. Особливості створення сценічного образу Матері і його інтерпретації розкриті на прикладі власного виконання авторки статті.

Ключові слова: образ Матері, особливості виконання, музичне втілення, створення образу, національний символ.

Актуальність теми дослідження. Питання щодо музично-художніх принципів втілення теми й образу Матері в оперній музиці досі не було об'єктом спеціального дослідження. Виходячи з того, що образ Матері у європейській опері є незначущим серед таких стійких типів і характерів, як героїня, субретка та ін., але, тим не менш, історично стабільно присутній в оперних сюжетах, уявляється актуальним розгляд його як особливого і типологічно стійкого явища. Виявлення характерних рис і особливостей функціонування образу Матері в оперній музиці як певного типу оперної героїні надає виконавиці можливість усвідомлення його як цілісного явища, а це багато в чому зумовлює логіку виконавської інтерпретації та принципи формування виконавської концепції. Тому звернення до цієї теми допоможе хоч у малому ступені заповнити прогалини у сучасному вивченні українського оперного мистецтва.

Метою дослідження є розгляд прикладів музичного втілення образу Матері, виявлення його стійких типологічних

особливостей виконання й аналіз найбільш показової в цьому аспекті партії Матері в опері Миколи Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Тараса Григоровича Шевченка у виконавському контексті.

Наукова новизна. У сучасних дослідженнях оперного мистецтва недостатньо висвітлено проблеми виконавської специфіки щодо музично-художнього втілення образу матері та розкриття її на основі найбільш показового об'єкта дослідження – української (в європейському контексті) оперної музики ХІХ–ХХ ст. Тому виконавська інтерпретація специфічних питань втілення образу Матері в опері Миколи Аркаса «Катерина» за однойменною поемою Тараса Григоровича Шевченка суттєво доповнює музикознавчу теорію оперного мистецтва та його виконавського аспекту.

Виклад основного матеріалу. Образ жінки-Матері займає особливе місце в поезії Тараса Григоровича Шевченка. Він зображує свій особистий ідеал жінки. Шевченківська жінка – щира, лагідна, добра, чисте джерело любові та розуміння, часом вона є беззахисною жертвою, доля якої складається іноді трагічно. Цій темі поет присвятив декілька творів, у т. ч. поему «Катерина». До образу Матері у творі Тараса Григоровича Шевченка можна віднести як образ молодої дівчини з маленькою дитиною, так і образ Матері похилого віку, який є більш наповненим і символічним. Більш того, образ Матері у творчості українського поета уособлює народну мудрість, народну мораль. «Не знаю у всесвітній літературі поета, – писав Іван Франко, – який передав би так високо і так широко ідеал жінки-матері» [9, с. 33].

У своєму творі Тарас Григорович Шевченко підніс образ жінки-матері на найвищий п'єдестал моральної краси та величі, які послужили джерелом втілення цієї теми в опері українського композитора Миколи Аркаса «Катерина».

Багато імен українських композиторів було забуто, ноти загублено. Така ж доля була й у Миколи Аркаса, одного з видатних діячів української культури другої половини ХІХ ст., автора опери «Катерина», яка користується успіхом і любов'ю слухачів. Ця опера є прекрасним прикладом співочої мелодійності, щедрої задушевності, геніальної простоти.

Отже, ці переваги викликають живий інтерес у всі часи та на усіх майданчиках, де звучала ця опера. Саме Микола Аркас написав першу оперу на шевченківський сюжет. Недолік май-

стерності не давав Миколі Аркасу можливості легко слідувати своїм фантазіям. Тому він обмежився вокальним жанром, основний акцент зробив на шевченківське слово, яке йшло із глибин душі. У листі театральному діячу та режисеру П. Саксаганському він пише: «Може, вона (опера «Катерина») не справить того сподівання, якого хотілося б, бо до твору великого нашого Тараса не моїй слабкій музиці брянчити, але осмілюся і я свого додати, щоб пісня його ширилась між нашим людом, щоб бачили вони те, що тяжко і болісно накипало, на його серці і вилилось у стиху могутнім» [8, с. 50].

Партія Матері в опері «Катерина» написана композитором для мецо-сопрано. Перше знайомство з цим глибоким образом потрібно починати не з клавiру. Насамперед необхідно перечитати «Катерину» Тараса Григоровича Шевченка, зрозуміти та прийняти вищий рівень тогочасної моральності, який сьогодні здається непомірно жорстоким. Щоб зрозуміти побут та одяг того часу та щоб почуватися комфортно на сцені та в образі, необхідно вивчати досконально історію українського костюму та побуту, навчитися ходити в цьому костюмі та ін. Поступово почне вимальовуватися образ тогочасної жінки, вміння рухатися, жестикулювати, слухати та виголошувати слова та наголоси. Але це тільки загальний образ жінки, після цього треба все це приміряти на конкретний образ Матері — працюючи з музичним матеріалом, відточувати фрази, виспівуючи дуже нелегку вокальну партію.

Музична тема образу Матері пронизана теплою лірикою, отже, можна сказати, що в деяких місцях наближається до українського міського романсу, але ми чуємо українські інтонаційні обороти. Оскільки образ Матері є спочатку драматичним, то і музика, відповідно, напружена.

У звучанні струнних інструментів ми чуємо драматичну тему: то явний відчай, то безкрайня, ще ніким не розгадана материнська любов, яка переходить у покiрність. І цю дивну гаму почуттів співачці необхідно передати насамперед голосом, поглядом і жестом.

Робота над партією повинна складатися з відточування кожної фрази, з пошуку нових барв у голосі. Якщо прислухатися до драматургії, то звичайно зрозуміло, яку барву надати голосу: наситити голос грудним тембром або залишити світлим. Весь сенс репетицій у тому, щоб не просто співати красиво голі ноти — це ремесло, а щоб довести за час репетицій

свій текст до такого стану, щоб співачка повірила, що слова, які вона промовляє, не слова Тараса Григоровича Шевченка, а її власні, і народжуються ці слова в цю мить.

І коли співак-актор добивається цього, він опиняється на вершині задоволення, тоді мова ллється природно, рухи теж природні, слухач все розуміє, співчуває і ніби залучається до цієї гри справжніх почуттів. Тоді не треба пояснювати глядачу, що опера – це елітарне мистецтво, і не кожен здатен її зрозуміти. Наша мета – захопити глядача красивим природним співом і справжнім життям на сцені. Глядач все зрозуміє й оцінить кропітку працю, тож співачка повинна змусити здригнутися і зазвучати найтонші та найглибші струни його душі.

Образ Матері традиційно притаманний українській літературі та поезії, тому його можна розглядати як особливе тематичне явище, що має глибинні культурні корені. Український образ Матері є національним культурним символом, який не втратив свого високого значення від древніх часів і дотепер. Якщо говорити про такі поняття, як «тема Матері» або «образ Матері», то визначається, що ми бачимо насамперед жінку-матір.

Материнство – саме цей аспект стає головним у будь-якому жіночому образі. Під материнством розуміємо не тільки сам факт народження дітей, але й захист їх упродовж усього життєвого шляху.

Часто Тарас Григорович Шевченко підіймає проблеми нелюдських умов існування жінок. Образ і характер – два ключові поняття при аналізі художнього твору, в т. ч. музичного. За допомогою образів художник немов повідомляє нам про своє розуміння життя. Образ зазвичай несе в собі деякий ідеальний сенс, у ньому втілюється суб'єктивні уявлення художника про світ навкруги нього та про людей у цьому світі. «Образ – серце мистецтва, а власне мистецтво – це спосіб мислення художніми образами» [9, с. 93]. Форма образу завжди «особиста, вона несе незгладимий слід авторської ідейності» [13, с. 131]. Ще Г.Ф. Гегель відзначив, що «змістом мистецтва є ідея, а його формою – плотське образне втілення» [5, с. 28]. В. Халізеєв говорить, що художні образи «утворюються за активної участі уявлення: вони не просто відтворюють одиничні факти, але й згущують, концентрують суттєві для автора сторони життя в ім'я її оцінювального осмислення» [14, с. 144].

«Катерина» – це відгук справжнього патріота на потребу створення національної опери для народної сцени. При написанні лібрето опери «Катерина» Микола Аркас переробив твір, ввівши, зокрема, в дію молодого парубка Андрія, котрий уособлює в опері позитивне начало. Виник драматургічний трикутник Андрій – Катерина – Іван. Це призвело до того, що драма «Катерина» стала трактуватися в особистісному ключі, а зовсім не була наслідком тих соціальних суперечностей, які так глибоко розкриті в поемі Тараса Григоровича Шевченка.

Музика опери пронизана теплою лірикою. Музична мова наспівна і щира. У ряді сольних місць вона наближається до українського міського романсу, а в хорах – до української народної пісні. У цьому полягає її незаперечна цінність.

Вже увертюра викликає спогад про широкі степи із живописними селами, в одному з яких відбувається зображена в опері драма. Початок увертюри – напружена тема струнних інструментів, далі проводяться теми, що згодом прозвучать в опері як характеристики героїв. Велику увагу Микола Аркас приділяє хорovým епізодам. Це обробки старовинних веснянок «Ой в неділю» (жіночий хор, хор парубків), «Гей, по синьому морю». Хор «То лі не береза, то лі не кудрява» взагалі побудований на російській народній темі.

Говорячи про сольні номери, слід відзначити, що навіть у тих із них, які написані під впливом міського романсу, цілком виразно відчуваються українські інтонаційні звороти. До найяскравіших зразків цього роду слід віднести колицкову Катерини із III дії.

У кінці XIX ст. складається поняття оперної майстерності, що органічно поєднує вокальні й акторські навички. Вимоги до виконавців – оркестру, хору, солістів – впливають з уявлень про оперний театр як про театр музично-драматичний.

Опера «Катерина» була написана Миколою Аркасом у 1891 р., але впродовж п'яти років рукопис пролежав у цензурних відомствах Москви та Києва. Лише у 1897 р. опера вийшла у світ на малій батьківщині Аркаса, у Миколаєві, за рахунок автора. На обкладинці видання стояло лише прізвище Тараса Шевченка, авторство музики і лібрето були приховані криптонімом «Н. А. ...ъ», а зверху присвята: «Любій, незабутній жінці моїй Олесі».

При створенні партитури Микола Аркас обробив і використав значну кількість із 400 українських народних пісень, які вони разом із дружиною Ольгою Іванівною збирали в різних місцях, відвідуючи села Миколаївщини та Полтавщини, а також почуті від кобзарів і бандуристів, котрих композитор запрошував у свій дім у Миколаєві. Текст лібрето написав сам. Нову літературну обробку лібрето здійснив у 1963 р. Діодор Бобир.

Партії головних героїв Микола Аркас наділив характерною для української пісенності виразною мелодійністю. Хорові сцени побудовано на народних мелодіях, що позначає їх особливим колоритом. Опера має деякі відмінності порівняно з поемою. В огляді спектаклів українських театрів, присвячених річницям до дня народження Тараса Шевченка, опера «Катерина» посіла перше місце.

Виконання партії Матері в опері «Катерина» Миколи Аркаса вимагає від співачки великої напруги голосового апарату, великої насиченості, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на якому лежить основне навантаження в кульмінаційних моментах. Виконання цієї партії вимагає додаткової концентрації енергії, виразної декламації в речитативах, поривності, темпераменту, іноді інструментального тембру в окресленні та забарвленні вокальної мови.

Головною задачею виконавця-вокаліста є повноцінне художнє втілення сценічного образу. Щоб заспівати цю партію, замало вивчити музичний матеріал, знати все про образ, який будеш створювати. Треба оволодіти диханням, відчутти струмування повітря, яке йде від діафрагми до голосниць. Також необхідно навчитися сполучати силу звуку, висоту тону з рухом діафрагми, знайти тільки тобі притаманну власну манеру виконання, у якій кожна проспівана фраза і жест будуть наслідком відчуття музики та з'єдналися б із творчим задумом Миколи Аркаса.

Ритм – душа твору. У цій ролі не треба уповільнювати ритм і таким чином хизуватися голосом, бо це спотворить ідею образу Матері емоційно. Надзвичайної точності та гнучкості голосу потребує аріозо «А хто мою голівоньку...». Дуже чітко треба вимовляти кожне слово, бо це важливо для сприймання змісту твору. Коли співачка правильно виконує аріозо, люди у залі наче перестають дихати, все завмирає. «Коли публіку обманеш раз, два, вона вже більше ніколи тобі не повірить», –

зауважувала Соломія Крушельницька [4, с. 176]. Тому щоразу, виходячи на сцену, треба повністю поринати в образ, відчувати його і серцем, і душею. «Спів – це щедre мистецтво, яке стоїть на службі у серця», – говорив видатний педагог із вокалу Едмонд Дювернуа своїй учениці Х. Даркле [6, с. 130].

Образ Матері в опері «Катерина» – це не той образ, який можна вивчити, заспівати і бути спокійною. Потрібно щоразу перед виступом повертатися до нього і вдосконалювати, дивлячись з іншого боку, і щоразу вкладати ще більшої ширості та правдивості почуттів, ще більше вдосконалювати поєднання звуку і слова. Правдивість образу в опері – дуже важливий момент. Ніде – ні у гніві, ні у сльозах – не треба видобувати із себе жодного театрального звуку, бо це буде неправда... «Не вірю» – скаже глядач! Образ Матері увесь зітканий із запитань до Андрія: «Це ти, Андрію?», «Що нового?» є першими фразами цього образу. Спокійно, майже безнадійно запитує Мати. Рівно, без напруги потрібно проспівувати кожну ноту, але в кінці кожної фрази остання нота начебто повисає у повітрі. У такий спосіб необхідно змусити глядача постійно стежити не тільки за музичною темою, що звучить, а ще й за другорядним планом акторки-співачки, і в цей спосіб готується слухач до напружених стосунків у сім'ї Катерини між батьком, матір'ю та донькою.

Мати у відчай запитує Катерину: «Що весілля, доню моя? А де ж твоя пара? Де світилки з друженьками, старости, бояри?» – та на всі ці запитання у Матері вже є відповіді, бо Мати пройшла вже довгий шлях у цьому віці.

Музичний матеріал написаний у такій напрузі, як тятива луку. Голос повинен звучати із грудним наповненням на форте з відчаем і напругою (в написанні задіяний перехідний регістр) із раптовим переходом на теплий тембр, на піано. На фразі: «Доню моя, доню моя, цвіту мій рожевий! Як ягідку, як пташечку, кохала, ростила, на лишенько... Доню моя, що ти наробила?», – треба віддати всю материнську любов, щоб усі слухачі у залі відчули не тільки горе Матері, а й безкінечну любов до рідної кровинки. І які слова б не звучали, другим планом треба донести до глядача всепрощаючу материнську любов. Це головне завдання виконавиці ролі Матері в опері Миколи Аркаса «Катерина».

Голос повинен звучати без напруги, виблискуючи різноманітними барвами теплого відтінку. Ці фрази – як спогад

про маленьку дитинку Катрусю – слухняну, схожу на рожеву ягідку та на щебетливу пташечку: «Як ягідку, як пташечку, кохала, ростила, на лишенько... Доню моя, що ти наробила?». Знову питання повисає у повітрі. Бо немає відповіді... І кодою цього образу є вигук: «Бог з тобою!». До цієї фрази виконавицю ролі уміло підводить не тільки Микола Аркас гучними акордами в оркестрі, а й Тарас Шевченко: «Доню моя, Доню моя, Дитя моє любе! Иди від нас, Бог з тобою!» – напружені перехідні ноти фа – мі – ре другої октави, і все завершується нотами ля, соль другої октави, закінчується нотою сі бекар, яка чітко вказує, що нема спасіння. Тому що ноту, дуже важливу, треба зацентувати та в жодному разі не передержувати, не думати про красиве виконання цієї останньої ноти, а зняти її у відчай. Щоб здобути такого ефекту, згадує Галина Анатоліївна Поліванова, диригент Е.І. Дубаян і режисер О.С. Кедрова працювали з нею щодо кожної музикальної фрази, вони допомогли співачці «вистраждати» свою героїню та стати справжньою: «Вічний пошук, праця, безсонні ночі, і все знову спочатку» [7, с. 112]. Від майстерності виконання фінальної фрази Матері в кінці другої дії опери слухачі повинні здригнутися у відчай від незворотності обставин, у яких опинилася Катруся, а разом із нею вся її родина.

Висновки. Опера Миколи Аркаса «Катерина» започаткувала оперну шевченкініану і стала першою українською ліричною народно-побутовою оперою. Вона стала першою оперою у практиці драматичного театру без розмовних діалогів, що спонукало до підвищення артистичного рівня виконавців. Образ Матері традиційно притаманний українській літературі та поезії, тому його можна розглядати як особливе тематичне явище, що має глибинні культурні корені. Український образ Матері є національним культурним символом, який не втратив свого високого значення від древніх часів і дотепер.

Виконання партії Матері в опері «Катерина» вимагає від співачки великої напруги голосового апарату, великої насиченості, барвистості звуку, додаткової концентрації енергії, виразної декламації в речитативах, поривності, темпераменту. Головною задачею виконавиці-вокалістки є повноцінне художнє втілення сценічного образу. Створення образу й особливості виконання розкриті на прикладі власного виконання автора.

Прем'єра опери Миколи Аркаса «Катерина» відбулася в Одесі у 1899 р. Друга постановка в Одеському театрі опери і балету відбулася у 1957 р., третю здійснили через 32 роки. З 1989 р. «Катерина» постійно з'являється на сцені Одеської національної опери.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко С.М. Опера М. Аркаса «Катерина» – твір національного музично-театрального мистецтва. *Шануючи пам'ять патріота України: Документи і матеріали про життя та діяльність М.М. Аркаса*. Миколаїв, 1997. С. 57–63.
2. Аркас Микола – гордість України. *Кримська Світлиця*. 2009. № 13 (27 березня).
3. Аркас Микола Миколайович: життя, творчість, діяльність. Миколаїв, 2002. 260 с.
4. Врублевська В. Соломія Крушельницька : роман-біографія. Київ : Молодь, 1979. 336 с.
5. Гегель Г.Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1968. 312 с.
6. Джорже Сбырча. Первые шаги к славе. Бухарест : Ион крянгэ, 1982. 151 с.
7. Джулай А., Самусев Г. Галина Поливанова: гранд-интервью (страницы жизни и традиции одесской вокальной школы). Симферополь : Свиточ, 2011. 136 с.
8. Иванов В.Ф. Музичні джерела опери М. Аркаса «Катерина». *Шануючи пам'ять патріота України. Документи і матеріали про життя та діяльність М.М. Аркаса*. Миколаїв, 1997. С. 47–51.
9. Корній Л.П. Історія української музики : підручник. Ч. 2. Друга половина XVIII ст. Київ – Харків – Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 1998. 387 с.
10. Николаев А.И. Основы литературоведения : учебное пособие. Иваново : ЛИСТОС, 2011. 255 с.
11. Опера «Катерина» в Москві. Українська Драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. Симон Васильович Петлюра. Офіційний сайт. URL: <http://petlura.poltava.ua/>.
12. «Катерина». URL: <https://opera.odessa.ua/ua/repertuar/operi/katerina.html>.
13. Роднянская И. Образ художественный. Краткая литературная энциклопедия : в 6 т. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1968. С. 363–369.
14. Хализеев В.Е. Теория литературы : учебник. Москва : Высшая школа, 2005. 405 с.
15. Шевченко Т.Г. Зібрання творів : у 6 т. Т. 1: Поезія 1837–1847 рр. Київ : Наукова думка, 2003. 784 с.
16. Шевченко Т.Г. Кобзар. Харків : Школа, 2009. 351 с.

REFERENCES

1. Avramenko, S.M. (1997). Arkas's opera "Katerina" is a work of national musical and theatrical art. Honoring the memory of the patriot of Ukraine: Documents and materials about the life and work of M. Arkas. Mykolaiv [in Ukrainian].
2. Mykola Arkas is the pride of Ukraine. *Crimean Svitlyca*. 2009. № 13 (March 27) [in Ukrainian].
3. Arkas Mykola Mykolayovych: life, creativity, activity (2002). Mykolaiv [in Ukrainian].
4. Vrublevska, V. (1979). Solomiya Krushelnytska: novel-biography. Kyiv: Youth [in Ukrainian].
5. Hegel, G.F. (1968). Aesthetics: In 4 vols. Vol. 1. Moscow: Art [in Russian].
6. George, Sbyrcha (1982). First steps to glory. Bucharest: Ion Creangă [in Russian].
7. Dzhulay, A., Samusev, G. (2011). Galina Polivanova: grand interview (pages of the life and tradition of the Odessa vocal school). Simferopol: Svitoch [in Russian].
8. Ivanov, V.F. (1997). Musical sources of M. Arkas's opera "Katerina". Honoring the memory of the patriot of Ukraine. Documents and materials about the life and work of M. Arkas. Mykolaiv [in Ukrainian].
9. Korniy, L.P. (1998). History of Ukrainian music: a textbook for musicians. universities. Part 2. The second half of the XVIII century. Kyiv – Kharkiv – New York: M.P. Kots Publishing House [in Ukrainian].
10. Nikolaev, A.I. (2011). Fundamentals of literary criticism: a textbook for students of philological specialties. Ivanovo: LISTOS [in Russian].
11. Opera "Catherine" in Moscow. Ukrainian Drama and Theater from ancient times to the beginning of the twentieth century. Simon Vasilyevich Petliura. Official site. URL: <http://petlura.poltava.ua/> [in Ukrainian].
12. "Catherine". URL: <https://opera.odessa.ua/ua/repertuar/operi/katerina.html> [in Ukrainian].
13. Rodnyanskaya, I. (1968). An artistic image. Brief literary encyclopedia: In 6 volumes. Vol. 5. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].
14. Khalizeev, V.E. (2005). Literature theory: textbook. Moscow: Higher School [in Russian].
15. Shevchenko, T.G. (2003). Collection of works: In 6 vols. Vol. 1: Poetry 1837-1847. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
16. Shevchenko, T.G. (2009). Kobzar. Kharkiv: School [in Ukrainian].

УДК 78.03+782/784.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-27>**Ірина Володимирівна Берлізова**

ORCID: 0000-0001-7479-0509

заслужена артистка України,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

irinameizu22@gmail.com

ПРИНЦИПИ «ЗВІЛЬНЕННЯ ГОЛОСУ» К. ЛИНКЛЕЙТЕР У КЛАСІ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛУ: МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

*Метою статті є розкриття методичних принципів і педагогічних настанов видатного американського педагога Крістін Линклейтер (1936–2020) та освоєння принципів «звільнення голосу» як важливої складової частини виховання сучасного вокаліста-виконавця у класі академічного вокалу. **Методологія роботи** ґрунтується на музично-виконавському, музикознавчому аналітичному, історичному підходах із виділенням провідних методичних питань постановки голосу та вокальної педагогіки загалом. **Наукова новизна** статті пов'язана з виявленням і розглядом актуальних питань постановки голосу в процесі освоєння художньо-виконавської майстерності та підготовки вокалістів на матеріалі методичних розробок видатних вокальних педагогів минулого та сучасності. Простежені та систематизовані умови, що є основою для формування ефективної виконавської діяльності вокалістів під час навчання у музичних навчальних закладах.*

Висновки. Формування творчої індивідуальності співака й освоєння різних рівнів і граней професійної майстерності виконавця-вокаліста пов'язані, з одного боку, з музично-технологічними та психофізіологічними параметрами володіння голосовим апаратом, з іншого – з необхідністю створення переконливого художнього образу, у т. ч. за допомогою природньої акторської обдарованості й отриманих під час навчання навичок. Голос людини як складне за своїми параметрами й унікальне за художніми властивостями музично-виконавське й акустичне явище має онтологічну природу. Якщо явище людського голосу розглядати з позиції фізіології, то він є поєднанням і відтворенням голосовим апаратом людини різноманітних звуків; при розгляді голосу як психологічного феномену він стає способом самовираження та будування діалогічної взаємодії з навколишнім світом і соціокультурним середовищем. Вокальне мистецтво загалом і людський голос зокрема через вокальну

інтонацію транслюють емоційні стани, особистісні почуття, настрої людини та її ставлення до тієї чи іншої ситуації.

Ключові слова: постановка голосу, Крістін Линклейтер, академічний вокал, мистецтво співу, вокальне інтонування.

Berlizova Iryna Volodymyrivna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Principles of “voice release” K. Linclauter in the academic vocal class: music-historical aspect

The aim of the article is to reveal the methodological principles and pedagogical guidelines of the outstanding American teacher Kristin Linklater (1936–2020) and to master the principles of “Voice Way” as an important component in the education of a modern vocalist in the academic vocal class.

The methodology of work is based on musical-performing, musicological analytical, historical approaches with the selection of both leading methodological issues of voice production and vocal pedagogy in general. **The scientific novelty** of the article is related to the identification and consideration of topical issues of voice production in the process of mastering artistic and performing skills and training of vocalists on the material of methodological developments of outstanding vocal teachers of the past and present. Traced and systematized conditions that are the basis for the formation of effective performance of vocalists while studying in music schools.

Conclusions. The formation of the singer’s creative personality and the development of different levels and facets of the vocalist’s professional skills are associated, on the one hand, with musical-technological and psychophysiological parameters of voice, on the other – with the need to create a convincing artistic image, including natural acting giftedness and skills acquired during training. The human voice, as a musical-performing and acoustic phenomenon complex in its parameters and unique in its artistic properties, is based on its ontological nature. If the phenomenon of the human voice is considered from the point of view of physiology, then it is a combination and reproduction of the human vocal apparatus of various sounds; when considering the voice as a psychological phenomenon, it becomes a way of self-expression and building dialogical interaction with the world around and the socio-cultural environment around a person. Vocal art in general, and the human voice in particular, through vocal intonation translates emotional states, personal feelings, human mood and attitude to a situation, that means, it can express the spiritual essence of both his hero and himself.

Key words: voice staging, Kristin Linklater, academic vocals, art of singing, vocal intonation.

Берлизова Ирина Владимировна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Принципы «освобождения голоса» К. Линклейтер в классе академического вокала: музыкально-исторический аспект

Целью статьи является раскрытие методических принципов и педагогических установок выдающегося американского педагога Кристин Линклэйтер (1936–2020) и освоение принципов «освобождения голоса» как важной составляющей в воспитании современного вокалиста-исполнителя в классе академического вокала.

Методология работы основывается на музыкально-исполнительском, музыковедческом аналитическом, историческом подходах с выделением ведущих методических вопросов постановки голоса. *Научная новизна* статьи связана с выявлением и рассмотрением актуальных вопросов постановки голоса в процессе освоения художественно-исполнительского мастерства и подготовки вокалистов на материале методических разработок выдающихся вокальных педагогов прошлого и современности. Систематизированы условия, которые являются основой для формирования эффективной исполнительской деятельности вокалистов во время обучения в музыкальных учебных заведениях.

Выводы. Формирование творческой индивидуальности певца и освоение различных уровней и граней профессионального мастерства исполнителя-вокалиста связаны, с одной стороны, с музыкально-технологическими и психофизиологическими параметрами владения голосовым аппаратом, с другой – с необходимостью создания убедительного художественного образа, в т. ч. с помощью природной актерской одаренности и полученных во время обучения навыков. Голос человека как сложное по своим параметрам и уникальное по художественным свойствам музыкально-исполнительское и акустическое явление имеет онтологическую природу. Если явление человеческого голоса рассматривать с точки зрения физиологии, то он представляет собой сочетание и воспроизведение голосовым аппаратом человека звуков; при рассмотрении голоса как психологического феномена он становится способом самовыражения и построения диалогического взаимодействия с окружающим миром и окружающей человека социокультурной средой. Вокальное искусство в целом и человеческий голос в частности через вокальную интонацию транслируют эмоциональные состояния, личностные чувства, настроение человека и его отношение к той или иной ситуации.

Ключевые слова: постановка голоса, Кристин Линклэйтер, академический вокал, искусство пения, вокальное интонирование.

Актуальність теми дослідження. Вокальне мистецтво у всіх його жанрово-стильових різновидах є одним із найдавніших і найважливіших видів мистецтва, досліджуючи який, можна простежити генезу та всі етапи подальшого історичного розвитку світової музичної культури загалом. Голос стає головним інструментом, за допомогою якого музичний твір отримує процесуальне, художньо-емоційне, інтерпретаційне вираження та може бути презентований слухацькій аудито-

рії. Професійна діяльність вокаліста та його результативність як концертуючого виконавця й посередника між композитором, його твором і слухачем починається та багато в чому залежить від процесу постановки голосу, який має надзвичайне значення для формування виконавської майстерності, розкриття тембрових якостей і демонстрування обдарованості вокаліста як інтерпретатора музичного твору. Тому проблемою вивчення всіх методичних і технологічних аспектів процесу постановки голосу й оволодіння психоемоційними, художньо-виразними властивостями опікувалися дослідники можливостей людського голосу з часів Аристотеля та Демосфена і дотепер (праці К. Линклейтер, С. Фучіто, Б. Бейєра, О. Пекерської, А. Менабені, Н. Ангуладзе, та ін.). Кожен з означених авторів виділяв ті чи інші ключові характеристики голосу, пріоритетні для вокального виконавства загалом і для постановки голосу зокрема.

Протягом останніх десятиліть у світовій вокально-педагогічній практиці можна спостерігати суттєві модифікації вокально-педагогічної методики, що пояснюється значними змінами у тих завданнях, які сьогодні є актуальними для сучасних виконавців-вокалістів і зумовлені розвитком музично-театрального мистецтва та сучасної концертної практики. Стало очевидним, що тільки багатопланове та комплексне оволодіння технікою співу, різними виконавськими способами відповідно до тієї історичної епохи, до якої належить виконуваний твір, може дозволити говорити про повноцінне виховання сучасного виконавця-вокаліста. У багатьох випадках специфіка інтонування вокальної музики та пов'язана з нею постановка голосу полягає в обов'язковій опорі на попередні уявлення слухового образу з метою озвучення відповідної інтонації. Академічна освіта формує голос співака, спираючись на музично-мовні та музично-стилістичні принципи композиторської творчості XVIII–XIX ст., тобто, за рідкісним винятком, фактично лишаючи за межами академічної освіти твори доби бароко або композиторів XX–XXI ст. Підходи, запропоновані К. Линклейтер, дозволяють зняти напруження цієї проблемної зони у сучасній вокальній методиці.

Метою статті є розкриття методичних принципів і педагогічних настанов видатного американського педагога Крістін Линклейтер (1936–2020) та освоєння принципів «звільнення

голосу» як важливої складової частини виховання сучасного вокаліста-виконавця у класі академічного вокалу.

Методологія роботи ґрунтується на музично-виконавському, музикознавчому аналітичному, історичному підходах із виділенням провідних методичних питань постановки голосу та вокальної педагогіки загалом.

Наукова новизна статті пов'язана з виявленням і розглядом актуальних питань постановки голосу у процесі освоєння художньо-виконавської майстерності та підготовки вокалістів на матеріалі методичних розробок видатних вокальних педагогів минулого та сучасності. Простежені та систематизовані умови, що є основою формування ефективної виконавської діяльності вокалістів під час навчання у музичних навчальних закладах.

Виклад основного матеріалу. Людський голос у музично-історичному розвитку культури займає одне з найбільш значних місць. Як вказував Н. Ангуладзе: «Звук, голос, мова, спів, музика є невід'ємними частинами людського буття. Тому можна стверджувати: людський голос містить у собі історію людства» [2, с. 19]. Будучи неодмінним атрибутом людства протягом багатьох століть, голос невідривно супроводжує людину у всіх видах діяльності та стає способом заявити про себе й отримати можливість впливати на навколишній світ. Одним із перших факторів у формуванні професійних основ вокального мистецтва є виникнення оперного жанру в 1599 р. у Флоренції, коли у Палаццо Кореї з вистави «Дафна» Я. Пері розпочалася історія європейської опери. Поруч із виникненням явища опери одночасно відбулося закладення основ вокальної педагогіки, адже у зв'язку з підготовкою співаків до сценічного виступу виробляються принципи техніки дихання, формування вокального звуку та постанови голосу.

Як свідчать численні праці, присвячені розгляду музичного мистецтва у контексті історії культури певної доби, вже у 1600 р. у святкових заходах із нагоди одруження Марії Медичі з Генріхом IV, королем Франції була виконана опера «Євридіка» Дж. Каччіні, де всі слухачі мали можливість насолоджуватися голосами дочок композитора — Франчески та Сеттимо Каччіні. Відомо, що більшість композиторів початку XVII ст. мали відношення до виховання виконавців-вокалістів і підготовки їх для участі в оперній виставі, що дозволяло детально працювати над втіленням образів героїв оперного твору у

сценічній дії [5]. XVII століття стає тим історичним періодом, коли починається формування національних вокальних шкіл у країнах Західної Європи, кожна з яких характеризується неповторним стилем виконання, характерною манерою ведення звуку й унікальними якостями співочого звуку. Тобто саме у цей період з'являються універсальні історичні особистості, котрі поєднують в одній особі композитора, педагога та співака, одночасно виникають національні композиторські школи, які висувають перед цими творчими особистостями певні художньо-виконавські вимоги. У національній вокальній манері співу відображаються виконавські традиції, особливості мови, темпераменту, характеру, інтонаційні, ладові та ритмічні компоненти конкретної країни та регіону, їхня народна музика [5].

Таким чином, із самого початку свого існування професійне вокальне мистецтво спиралося на множинність підходів до формування культури вокального співу, а також на ті художньо-естетичні добутки, які були сформовані у надрах національних шкіл і їхніх практик навчання. Славетна італійська школа сольного співу *bel canto*, що склалася на початку XVII ст., на чільне місце ставила художні та технічні характеристики вокального співу та відрізнялася досконалістю володіння голосом. Центрами вокального навчання в Італії XVII–XVIII ст. були закриті навчальні заклади – консерваторії, в яких навчалися діти віком від 6–7 років, а строк навчання становив не менш ніж 10–12 років. Програми навчання у консерваторіях відрізнялися надзвичайною насиченістю та напруженістю, що ставало запорукою виховання освіченого музиканта, який володіє основами композиції, декількома музичними інструментами, засвоїв навички викладання вокалу, тобто того, хто має глибокі знання у професійній сфері та здатен справлятися з вокально-технічними труднощами. Отримати звання вчителя міг тальки співак, бо весь процес навчання будувався на емпіричній методиці, де власний співацький досвід і безпосередній показ під час навчання був обов'язковою умовою. Однак вимоги до особистості вчителя цим не обмежувалися – до його творчо-особистісних якостей мали входити знання основ і методів композиції, здатності до музикознавчої діяльності та загальна широка ерудиція. Яскравими прикладами вчителів-подібного рівня можна назвати видатних представників

тогочасної музичної культури: К. Монтеверді, А. Страделла, Фр. Каваллі [3; 5].

Сучасне мистецтво вокального виконавства розширило свою художню впливовість і діапазон, увібравши в себе різноманіття видів і жанрів музичної діяльності. Серед театральних жанрів треба назвати всі жанрові різновиди опери, оперети, музично-драматичні постанови, мюзикл, та ін.; серед концертних жанрів – камеро-вокальні твори, мініатюри, концертні твори для різних складів учасників. Треба зазначити, що кожен із названих жанрових різновидів вимагає особливих принципів роботи з вокальним матеріалом і способів вирішення художніх завдань, що провокує суттєве оновлення характерологічних виконавських прийомів, нових форм роботи зі звуком, а також збільшення уваги до акторської майстерності та сценічного руху.

У багатьох мистецтвознавчих роботах розповсюджена думка про те, що специфічною особливістю мистецтва загалом є образне відображення дійсності, тож специфічною особливістю кожного з видів мистецтва буде особливий спосіб, особлива форма образного відображення, тобто те, яким способом у цьому конкретному виді мистецтва досягається образне відображення дійсності, як вирішується проблема образу [1]. Для співака-вокаліста такою особливістю є сам голос, а всі виконавсько-інтерпретаційні завдання будуть підпорядковані демонстрації вокальних якостей співака, а саме тембровій забарвленості голосу, його діапазону та здатності вільно користуватися музичними штрихами та динамічними відтінками, переконливість у створенні художнього образу. Водночас сучасний еталон академічного вокального виконавства передбачає, крім досконалого володіння технікою вокалу, виразні якості, неабиякі акторські обдарування, що дозволять створити довершений сценічний образ та ініціювати творчий діалог зі слухачською аудиторією.

Відомий знавець, дослідник співочого голосу та фізіолог Р. Юссон визначає метод виховання співочого голосу як «сукупність систематизованих вказівок і порад, поступове засвоєння яких призводить до появи у будь-якої здорової людини певних співочих навичок або вокальної техніки, що забезпечує бажаний діапазон, силу і тембр голосу за нестемлюваності голосового апарату» [6, с. 178]. У сучасній вокальній педагогіці є таке поняття, як м'язовий прийом, який

складається з безпосереднього свідомого впливу на роботу окремих складових частин голосового апарату, що дозволяє корегувати якість вокальної інтонації.

Сучасні дослідники методичних аспектів навчання у класі академічного вокалу повністю погоджуються зі своїми славетними попередниками – вокальними педагогами минулого, щодо того, що вчити вокалу може тільки той, хто сам досконало володіє технікою співу. Нодар Ангуладзе стверджував, що використання конкретних м'язових прийомів у досягненні ідеалу звучання вимагає від педагога чіткого розуміння природи голосу учня й ретельного контролю над правильністю виконання вправ – «хто не володіє прийомом, не повинен і навчати його» [2, с. 7].

Серед багатьох методичних розробок навчання мистецтва співу увагу привертає методика «звільнення голосу», запропонована видатним американським педагогом вокалу й акторської майстерності Крістін Линклейтер. Слід зазначити, що формування та сучасні умови існування вокального мистецтва у США мають багато спільного з європейською традицією академічного співу, наприклад, тяжіння до інструменталізму співу, завдяки якому функційне призначення та художнє трактування голосу наближається до інструменту. Водночас система музичної вокальної освіти суттєво відрізняється від європейської, що робить досвід американських педагогів надзвичайно цікавим для музичних закладів Європи.

Дослідження К. Линклейтер «Звільнення голосу» стало справжнім бестселером і неодноразово виходило у крупних видавництвах США та Європи, у т. ч. у перекладах багатьма європейськими мовами. Головне завдання, яке дослідниця ставила перед собою, – розробити систему, завдяки котрій можна буде звільнити голос від напруги, вплинути на його розвиток і поширити його можливості як найдосконалішого інструменту, хоча у методиці К. Линклейтер це швидше розуміється як звільнення природного голосу, ніж розвиток голосової техніки. Перші розділи авторка присвячує питанням формування голосу у безпосередньому контакті з емоційними імпульсами, тобто завдяки інтелектуальним зусиллям, де звучання голосу є результатом фізичних процесів. Вказані фізичні процеси є реакцією м'язів тіла, що мають бути вільними від напруги, на імпульси мозку, які ініціюються з боку мовленнєвого апарату. Природний стан голосового апарату найбільш помітно блоку-

ється такими психофізіологічними перешкодами, як фізична напруга, інтелектуальні, душевні й емоційні затискачі. К. Линклейтер стверджує, що тільки у разі усунення вищеназваних факторів голос співака може передавати весь діапазон людських емоцій і все багатство думки, що є необхідною умовою для створення переконливого художнього образу [4].

К. Линклейтер вибудовує схему роботи голосу, стверджуючи, що порушення будь-яких її складників призведе до негативних наслідків та унеможливить нормальну роботу голосу, його перебування у стані звільнення. Дія механізму голосового апарату починається з імпульсу у руховій частині кори головного мозку та бере участь у формуванні мови, що веде до низки дій дихальних м'язів і зниження тиску грудної клітини, завдяки чому «повітря відносно вільно проникає в легені» [4]. Після цього, «коли в легенях набереться повітря в достатній кількості, м'язи живота та грудної клітини виштовхують повітря назад через ділянку звукового каналу горла, рота й носа, а голосові складки частково закривають глотку, перешкоджаючи потоку повітря, його виходу» [4]. Наступною фазою дії механізму голосового апарату стає вібрація пластичних голосових складок і розділення єдиного потоку повітря, який «поривами проходить через звуковий канал» і приводить його у резонаторні порожнини «рота і носа, формуючи звук у звуковому каналі» [4]. Авторка вказує, що саме «форма, обсяг, ступінь відкритості резонатора визначає якість звуку обертонів, тоді як висота звуку залежить від темпу, в якому вібрують голосові складки» [4].

К. Линклейтер детально розглядає дію механізму голосового апарату, але її турбує не роз'яснення всіх етапів цього психофізіологічного процесу, а точне розуміння його структури з метою простеження всіх можливих негативних сценаріїв у процесі формування вокального звуку та подолання цієї ситуації за допомогою запропонованих нею вправ. Наступним етапом у дослідженні К. Линклейтер стає докладне вивчення усіх негативних можливостей і з'ясування причин, чому голос не працює. Окремим розділом роботи стає рух у бік «звільнення голосу», задля чого авторка пропонує низку вправ і методичних вказівок стосовно положення тіла, правил дихання, звукоутворення, контролю за звуковим каналом, артикуляції та відчуття центру. Нерідко дуже докладні рекомендації автор супроводжує графічними зображеннями.

Висновки. Формування творчої індивідуальності співака й освоєння різних рівнів і граней професійної майстерності виконавця-вокаліста пов'язані, з одного боку, з музично-технологічними та психофізіологічними параметрами володіння голосовим апаратом, з іншого – необхідністю створення переконливого художнього образу, у т. ч. за допомогою акторської обдарованості й отриманих під час навчання навиків.

Голос людини – складне за своїми параметрами й унікальне за художніми властивостями музично-виконавське й акустичне явище. Якщо явище людського голосу розглядати з позиції фізіології, то він є поєднанням і відтворенням голосовим апаратом людини різноманітних звуків; при розгляді голосу як психологічного феномену він стає способом самовираження та будівництва діалогічної взаємодії з навколишнім світом і соціокультурним середовищем. Вокальне мистецтво загалом і людський голос зокрема через вокальну інтонацію транслиють емоційні стани, особистісні почуття, настрої людини та її ставлення до тієї чи іншої ситуації.

Актуальні сьогодні вокальні методики, у т. ч. К. Линклейтер, стверджують, що голос може відповідати всім професійним вимогам і бути повноцінно сформований лише за координованої роботи всіх частин, які складають голосовий апарат, і повного розуміння функціонування всієї системи роботи голосу. Результативність професійного виховання виконавця-вокаліста залежить рівною мірою як від обдарованості учня та наполегливості його під час навчання, так і від талановитості педагога, його зосередженості на співтворчості з учнем.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Ленинград – Москва : Искусство, 1959. 268 с.
2. Ангуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. Москва : Аграф, 2003. 240 с.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2007. 368 с.
4. Линклейтер К. Освобождение голоса. Москва : ГИТИС, 1993. 176 с.
5. Шушкова О. Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2002. 323 с.
6. Юссон Р. Певческий голос. Москва : Музыка, 1974. 264 с.

REFERENCES

1. Avdeev, A. (1959) The origin of the theater. Elements of theater in the primitive communal system. Leningrad – Moscow: Art. [in Russian].
2. Anguladze, N. (2003) Homo cantor: Essays on vocal art. Moscow: Agraf. [in Russian].
3. Dmitriev, L. (2007) Fundamentals of vocal techniques. Moscow: Muzyka. [in Russian].
4. Linklauer, K. (1993) Freeing the Voice. Moscow: GITIS. [in Russian].
5. Shushkova, O. (2002) Early classical music: Aesthetics, stylistic features, musical form: dissertation ... doctor of arts: 17.00.02. Novosibirsk. [in Russian].
6. Yusson, R. (1974) Singing voice. Moscow: Muzyka, 1974. [in Russian].

УДК 78.071.2+78.071.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-28>**Олег Павлович Бадалов**

ORCID: 0000-0002-2706-1458

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури
Чернігівської філії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

oleg.p.badalov@gmail.com**МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
І. КЛІМОВОЇ ЯК СКЛАДНИК ФОРМУВАННЯ
КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ЧЕРНІГІВЩИНИ**

Мета публікації – вивчення мистецької діяльності піаністки, педагога, фундатора фортепіанного відділу Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького Ірини Петрівни Клімової (1927–2007), з'ясування її внеску у формування культурного простору Чернігівщини. Автор досліджує життєтворчість І. Клімової у контексті її культурно-просвітницької діяльності у регіоні як піаністки-виконавиці та викладачки за класом фортепіано. *Методологія статті* ґрунтується на істори-

ко-хронологічному, джерелознавчому, логіко-узагальнюючому методах аналізу періодичних джерел, вивченні творчої біографії І. Клімової та спогадів її сучасників, виявленні факторів впливу її виконавської та музично-педагогічної діяльності на розвиток культурного простору Чернігівщини. **Наукова новизна** публікації полягає у дослідженні життєтворчості однієї з визначних діячок мистецького простору Чернігівщини як комплексного феномену, який розвивався у соціокультурному контексті часу. **Висновки.** Результати дослідження дозволяють стверджувати, що І. Клімова півстоліття відіграла значну роль у розвитку культурного простору Чернігівщини. Своєю виконавською діяльністю вона формувала соціокультурне підґрунтя для відродження та розвитку академічного музичного простору Чернігівщини у післявоєнний час, що зумовило її пріоритетний вплив на розвиток регіональних осередків фортепіанного виконавства та педагогіки у мережі закладів початкової музичної освіти. Концертування І. Клімової та її учнів у населених пунктах регіону не лише виконувало культурно-просвітницьку функцію, але й опосередковано впливало на розвиток економіки регіону. Популяризація фортепіанного мистецтва збільшувала попит населення на інструменти, що сприяло зростанню виробництва фортепіано Чернігівською фабрикою музичних інструментів. Природний синтез виконавської, педагогічної та музично-організаційної діяльності дозволив І. Клімовій закласти підґрунтя для розвитку дитячо-юнацького фортепіанного виконавства, здійснити вагомий внесок у розвиток музичних традицій Чернігівщини, сприяти розвитку культурного простору регіону у другій половині ХХ ст.

Ключові слова: Ірина Клімова, фортепіанне виконавство, музичне просвітництво, Чернігівське музичне училище, регіональний культурний простір.

Badalov Oleh Pavlovych, Ph.D. in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Theory, History and Practice of Culture of the Chernihiv Branch of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music and pedagogical activity by I. Klimova as the component of formation of the cultural space of Chernihiv region

Research objective is to study the artistic activity of the pianist, teacher, the founder of the Piano Department of L. Revutsky Music College Irina Petrovna Klimova (1927–2007), finding out her contribution to the formation of the cultural space of Chernihiv region. Author explores I. Klimova's life in the context of her cultural and educational activities in the region as a pianist-performer and piano teacher. **The methodology** of the article is based on historical-chronological, source, logical-generalizing methods for studying the period creative biography of I. Klimova and memoirs of her contemporaries, identification of factors influencing her performing and musical-pedagogical activities on the development of the cultural space of Chernihiv region. **The scientific novelty** of the publication lies in the first in Ukrainian musicology study of the life of one of the prominent figures of the artistic space of Chernihiv region, the founder of the musical traditions of the region

in the second half of the 20th century I. Klimova as a complex phenomenon that developed in the socio-cultural context of the time. **Conclusions.** The results of the study suggest that I. Klimova for half a century played an important role in the development of the cultural space of Chernihiv region. Through her performing activities, she formed the socio-cultural basis for the revival and development of the academic music space of Chernihiv region in the postwar period, which led to its priority influence on the development of regional centers of piano performance and pedagogy in primary music education institutions. The concert activities of I. Klimova and her students in the settlements of the region performed not only an educational function, but also indirectly influenced the development of the region's economy. The popularization of piano art increased the population's demand for instruments, which contributed to the growth of piano production by the Chernihiv Musical Instrument Factory. The organic synthesis of performing, pedagogical and musical-organizational activity allowed I. Klimova to lay the foundation for the development of children's and youth piano performance, to make a significant contribution to the development of musical traditions of Chernihiv region, to promote the cultural space of the region in the second half of the 20th century.

Key words: Irina Klimova, piano performance, music education, Chernihiv Music College, regional cultural space.

Бадалов Олег Павлович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории и практики культуры Черниговского филиала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыкально-педагогическая деятельность И. Климовой как составляющая формирования культурного пространства Черниговщины

Целью работы является изучение творческой деятельности пианистки, педагога, основателя фортепианного отдела Черниговского музыкального училища им. Л. Ревуцкого Ирины Петровны Климовой (1927–2007), выяснение её вклада в формирование культурного пространства Черниговщины. Автор исследует жизнетворчество И. Климовой в контексте её культурно-просветительской деятельности в регионе как пианистки-исполнительницы и преподавателя по классу фортепиано. **Методология исследования** основывается на историко-хронологическом, источниковедческом, логико-обобщающем методах анализа периодических источников, изучении творческой биографии И. Климовой и воспоминаний её современников, выявления факторов влияния её исполнительской и музыкально-педагогической деятельности на развитие культурного пространства Черниговщины. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании жизнетворчества одной из выдающихся деятельниц культурного пространства Черниговщины как комплексного феномена, развивающегося в социокультурном контексте эпохи. **Выводы.** Результаты исследования позволяют утверждать, что И. Климова в течение полувека играла важную роль в развитии культурного пространства Черниговщины. Изучение деятельности ведущих

пианистов-педагогов регіону другої половини ХХ в., здійснене автором статті, показало, що своєю виконавською діяльністю вона формувала соціокультурну основу відновлення і розвитку академічного музичного простору Чернігівщини в післявоєнне час, що обумовило її пріоритетне вплив на розвиток регіональних осередків фортепіанного виконавства і педагогіки в мережі закладів початкового музичного освіти області. Концертна діяльність І. Клімової і її учнів в населених пунктах регіону не тільки виконувало просвітницьку функцію, але і опосередковано впливало на розвиток економіки регіону. Популяризація фортепіанного мистецтва збільшувала запит населення на інструменти, що сприяло зростанню виробництва фортепіано Чернігівської фабрики музичних інструментів. Естественний синтез виконавської, педагогічної і музично-організаційної діяльності дозволило І. Клімової закласти основи для розвитку дитячо-юнацького фортепіанного виконавства, здійснити вагомий внесок в розвиток музичних традицій Чернігівщини, сприяти розвитку культурного простору регіону во другій половині ХХ в.

Ключевые слова: *Ірина Клімова, фортепіанне виконавство, музичне просвітлення, Чернігівське музичне училище, регіональний культурний простір.*

Актуальність теми дослідження. Вивчення життєвості діячів національної культури стало актуальним у сучасному українському музикознавстві, адже «висвітлення теоретичних ідей, громадянської позиції, творчого оточення конкретних особистостей <...> має принципове значення для повноцінного відтворення історії української культури» [10, с. 7]. До таких особистостей належить Ірина Петрівна Клімова – фундатор фортепіанного руху Чернігівщини другої половини ХХ ст., провідна постать фахової музичної освіти регіону. Актуальність статті зумовлена відсутністю в українському музикознавстві комплексного вивчення життєвості І. Клімової та її внеску у розвиток культурного простору Чернігівщини; окремі аспекти її діяльності висвітлено у публікаціях автора статті [2; 3].

Мета дослідження – вивчення мистецької діяльності піаністки, педагога, першої завідувачки фортепіанного відділу Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького І. Клімової у контексті формування культурного простору Чернігівщини другої половини ХХ ст.

Наукова новизна публікації полягає у дослідженні життєвості І. Клімової як комплексного феномену, що розвивався у соціокультурному контексті часу.

Виклад основного матеріалу. І. Клімова (1927–2007) народилася 23 березня в уральському місті Алапаєвськ у родині інженера. Перші уроки фортепіано вона отримала у чотири роки від своєї бабусі – випускниці Санкт-Петербурзької консерваторії. У 1932 р. родина Клімових переїхала до міста Вика Московської області. Наступного року Ірина була зарахована до Особливої дитячої групи (згодом – Центральної музичної школи) при Московській державній консерваторії ім. П. Чайковського, де навчалася у професора Самуїла Євгенійовича Фейнберга. Уроки з фаху проходили тричі на тиждень: двічі – з асистентом, а один раз їх проводив С. Фейнберг. Початок війни перервав заняття у школі. Ірина продовжила навчатися вдома. У 1946 р. вона стала студенткою Одеського музичного училища. Перші два курси І. Клімова перебувала у фортепіанному класі Олександри Марківни Плещицер; починаючи з третього курсу її викладачем із фаху була Ганна Захарівна Май.

За час навчання в Одесі І. Клімова розвинула свою техніку, набула нових навиків, вивчила багато творів (сонати В.А. Моцарта, Л. Бетховена, етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста, О. Скрябіна, п'єси Р. Шумана, Ф. Шуберта, Е. Гріга, С. Рахманінова, Л. Ревуцького та ін.), чому сприяли багатогодинні заняття. І. Клімова згадувала, що «прокидалася дуже рано, йшла в училище. О шостій ранку вже грала. Використовувала для занять за роялем кожен вільну хвилину» [1, с. 10]. Однієї наполегливості студентки було б замало для досягнення високих результатів. Важливим фактором були вплив і підтримка педагога з фаху. І. Клімова розповідала, що «Ганна Май завжди вірила в мої сили та можливість, а тому висувала в кожний концерт, у кожний конкурс. Пригадую, на одному з училищних конкурсів на краще виконання творів Ф. Шопена я грала його Вальс сі мінор та Експромт» [1, с. 11]. Час навчання в Одесі став для І. Клімової періодом набуття загальнокультурного багажу, розширення мистецьких обріїв. За її згадкою, «незважаючи на злиденний час, атмосфера в одеському музичному середовищі була дуже творчою» [1, с. 11].

У 1950 р. І. Клімова закінчила музичне училище і була направлена до Чернігова. Оскільки тоді у місцевій філармонії майже не було академічного напряму діяльності, на викладачів музичної школи покладалася культурно-просвітницька місія. І. Клімовій доводилося багато виступати як солістці й

у складі камерно-інструментальних ансамблів із викладачами школи. Увага слухачів стимулювала її творче зростання: розширився репертуар, поглибилися набуті в училищі уміння і навички, виникла внутрішня потреба у здобутті вищої музичної освіти.

У 1953–1959 рр. І. Клімова навчалася у Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Пройшовши ґрунтовну підготовку у В. Тілічєєва (спеціальне фортепіано), А. Готліба (камерний ансамбль), М. Фейгіна (методика) та ін., у 1961 р. вона очолила фортепіанний відділ щойно відкритого Чернігівського музучилища. За згадкою І. Климової, «була гостра нестача кадрів. За направленнями приїздили працювати після закінчення консерваторій молоді викладачі Л. Гребенюк, В. Шульгіна, М. Арехова, М. Д'яченко та ін., але надовго не затримувалися. Це створювало незручності в роботі відділу» [1, с. 18].

Своєю головною метою на посаді завідувачки фортепіанного відділу І. Клімова вважала формування педагогічного колективу, що постав у першій третині 1970-х рр.: був підібраний стабільний кадровий склад, потенціал якого відповідав завданням середньої спеціальної освіти, відбулося формування основних напрямів роботи: «Фортепіанний відділ брав активну участь у мистецькому житті училища. Ми організовували концерти, тематичні вечори, акомпанували інструменталістам, адже спочатку не було окремих фахівців із камерного та концертмейстерського класів» [1, с. 19].

Незважаючи на великий обсяг організаційної та навчально-методичної роботи, І. Клімова «не обмежується суто педагогічною діяльністю. Вона часто виступає в музучилищі, філармонії, в райцентрах як виконавець творів Баха, Чайковського, Бетховена, Рахманінова, Лисенка, Скрибіна, Хачатуряна» [6, с. 4]. Із незмінним успіхом проходили у Чернігівській філармонії концерти камерно-вокальної музики, де І. Клімова акомпанувала співакам-гастролерам: солісту Великого театру СРСР, заслуженому діячу мистецтв Росії І. Скобцову, народним артистам України М. Кондратюку та В. Субачеву.

У 1970-х рр. значного резонансу набули виступи І. Климової та її студентів із духовим оркестром Чернігівського вищого військового авіаційного училища льотчиків. Керівник оркестру у 1964–1978 рр. майор Г. Кункін згадував, що

«разом із І. Клімовою нами були виконані фортепіанні концерти Л. Бетховена (№ 3, I ч.), П. Чайковського (№ 1, III ч.), Е. Гріга (I ч.), А. Кос-Анатольського (№ 1, I ч.)» [1, с. 48]. У 1970 р. духовий оркестр став лауреатом конкурсу військових оркестрів Київського військового округу (голова журі – народний артист СРСР Н. Рахлін), де виконав фортепіанні концерти разом з ученицями І. Клімової Л. Паливодою (I ч. концерту № 2 С. Рахманінова) та Л. Хусед (I ч. концерту Е. Гріга).

З 1980 р. увагу слухачів привернули виступи фортепіанного дуету, створеного І. Клімовою з її студенткою І. Вінніковою. Репертуар дуету включав увертюри з опер, сюїти С. Рахманінова, твори М. Мійо, А. Хачатуряна тощо. Провідна мета діяльності дуету полягала у «музичному просвітництві, що є невід’ємною часткою музично-естетичного виховання підростаючого покоління. Аудиторія, перед якою виступають І.П. Клімова й І.Л. Віннікова, різна. Їхніми слухачами були робітники Чернігівської фабрики музичних інструментів, вихованці дитячих музичних шкіл у різних районах області» [5, с. 8].

На власному досвіді І. Клімова переконалася, що вона все народжується із практики, тому всі її студенти брали участь у звітних концертах, виступали на підприємствах, у навчальних закладах регіону. За згадкою І. Клімової, «не залишилося в нашій області жодного міста, містечка або селища, де б ми не грали. Нас гарно приймали, дуже уважно слухали» [4 с. 6]. Такі концерти були важливими для поширення фортепіанної культури у регіоні: для слухачів це було музичне пізнання, відкриття нових культурних об’єктів, для виконавців-педагогів – знаходження майбутніх учнів, а для виконавців-студентів – набуття виконавського досвіду. Окрім цього, концертна діяльність І. Клімової та її студентів певним чином несла у собі соціально-економічний потенціал. Відкриття музичних шкіл на Чернігівщині (за 1961–1980 рр. – 26 закладів), популяризація фортепіанного мистецтва у регіоні зумовила зростання попиту на інструменти у населення, що сприяло розвитку промислових потужностей із випуску фортепіано Чернігівською фабрикою музичних інструментів. У 1950 р., коли фабрика почала відновлювати свої промислові потужності після руйнації у воєнний час, було виготовлено 175 фортепіано [9, с. 2].

Поступово випуск інструментів інтенсифікувався: «У 1962 р. з конвеєра зійшло 100 000-е піаніно, в 1966 р. – 200 000-е, в 1970 р. – 300 000-е, в 1978 р. – 500 000-е <...> Пік випуску піаніно припадає на 1984 р.: тоді їх зійшло з конвеєра понад 26 тисяч» [7, с. 120]. Зазначимо, що якісні та недорогі чернігівські фортепіано постачалися по всій території СРСР, а також за кордон (до Нідерландів, Франції, Швеції, Югославії, Греції, Болгарії, Данії, Австрії, Іспанії, Німеччини, Китаю, Норвегії). До початку 1990-х рр. Чернігівська фабрика музичних інструментів утримувала європейське лідерство за кількістю виготовлених фортепіано. На фабриці діяла Художня рада, до складу якої з кінця 1950-х рр. входила І. Клімова. Коли інженери-конструктори, оновлюючи модельний ряд фортепіано, вносили певні новації й удосконалення, І. Клімову запрошували ознайомитися з виконавськими можливостями нової моделі. Її думка піаніста-практика щодо якості звучання, ваги клавіатури, зручності розміщення виконавця за фортепіано (оновлення модельного ряду передбачало також зменшення розміру та ваги інструмента) завжди враховувалася спеціалістами фабрики.

На початку 1990-х рр. І. Клімова припиняє виконавську діяльність, залишає керівництво фортепіанним відділом і зосереджується на педагогічній роботі, що тривала до 2001 р. За час музично-педагогічної діяльності І. Клімової у музичній школі за класом спеціального фортепіано вийшло понад сто студентів. Крім них, «мистецький вишкіл у неї пройшли учні із загального фортепіано, камерного ансамблю та концертмейстерського класу» [8, с. 6]. На Чернігівщині не знайти жодної музичної школи, де б не працювали випускники І. Клімової. Багато хто з її колишніх студентів (Л. Хусед, І. Віннікова, В. Горленко, А. Іржавська, І. Дюка, Л. Куровська, В. Лисенко та ін.) закінчили консерваторії та стали викладачами та концертмейстерами Чернігівського музичного училища (з 2017 р. – коледжу), де розвивають започатковані І. Клімовою традиції.

Висновки. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що І. Клімова півстоліття відігравала вагомий роль у розвитку культурного простору Чернігівщини. Своєю виконавською діяльністю вона формувала соціокультурне підґрунтя для відродження та розвитку академічного музичного простору Чернігівщини у післявоєнний час. Концертування

І. Клімової та її учнів у населених пунктах регіону не лише виконувало культурно-просвітницьку функцію, але й опосередковано впливало на розвиток економіки регіону. Популяризація фортепіанного мистецтва збільшувала попит населення на інструменти, що сприяло зростанню виробництва фортепіано Чернігівською фабрикою музичних інструментів. Природний синтез виконавської, педагогічної та музично-організаційної діяльності дозволив І. Клімовій закласти підґрунтя для розвитку дитячо-юнацького фортепіанного виконавства, високий потенціал якого зумовив заснування у 2004 р. Міжрегіонального відкритого (з 2006 р. – Всеукраїнського) конкурсу юних піаністів «Чернігів скликає таланти». Таким чином, І. Клімова зробила значний внесок у розвиток музичних традицій Чернігівщини, сприяла розвитку культурного простору регіону другої половини ХХ ст.

Перспективи подальших досліджень окресленої проблематики вбачаємо у вивченні виконавської діяльності І. Клімової у контексті культурно-просвітницьких традицій регіону, діяльності її учнів і послідовників.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бадалов О. Ірина Петрівна Клімова: біографічна новела. Чернігів : ОНУБ ім. В. Короленка, 2004. 60 с.
2. Бадалов О. Геннадій Дем'янчук як провідний представник фортепіанного руху Чернігівщини. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Одеса, 4 червня 2020 р. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 261–263.
3. Бадалов О. Творча діяльність піаністів-педагогів Чернігівщини як чинник розвитку музичної культури регіону. *Видатні постаті науки, культури і освіти України* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 30–31 жовтня 2008 р. Київ : ДАК-ККіМ, 2008. С. 193–195.
4. В полоні музики. *Комсомольський гарт*. 1968. 12 жовтня.
5. Гученко О. Звучить музика Рахманінова. *Деснянська правда*. 1985. 8 травня.
6. Зуб П. В усі пори року. *Деснянська правда*. 1980. 14 листопада.
7. Ларіонова Л. Чернігівські піаніно. *Скарбниця української культури*. Вип. 10 / Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, Чернігівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України. Чернігів, 2008. С. 117–122.
8. Пора розквіту. *Деснянська правда*, 1986. 1 червня.

9. Тембр. Друкований орган партійної організації та профспілки Чернігівської фабрики музичних інструментів ім. П.П. Постишева. 1984. 16 листопада.

10. Чернець В.Г. Принцип персоналізації у теоретичному аналізі історії культури. *VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4–5 червня 2009 р. Київ : ДАКККиМ, 2009. Ч. 2. С. 7–13.

REFERENCES

1. Badalov, O. (2004). Irina Petrivna Klimova: biographical novel. Chernihiv: V. Korolenko ONUB. 60 pp. [in Ukrainian].
2. Badalov, O. (2008). Creative activity of pianists-teachers of Chernihiv region as a factor in the development of musical culture of the region. Outstanding figures of science, culture and education of Ukraine: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference, Kyiv, October 30–31, 2008. Kyiv: DAKKКиМ. Pp. 193–195 [in Ukrainian].
3. Badalov, O. (2020). Gennady Demyanchuk as a leading representative of the piano movement of Chernihiv region. Culture and art: current trends and prospects: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference, Odessa, June, 4. 2020. Odessa: International Humanities University. P. 261–263 [in Ukrainian].
4. Captive of music (1968). Komsomol hardening. October, 12 [in Ukrainian].
5. Guchenko, O. (1985). Rachmaninoff's music sounds. Desnyanskaya Pravda. May, 8 [in Ukrainian].
6. Zub, P. (1980). At all times of the year. Desnyanskaya Pravda. November, 14 [in Ukrainian].
7. Larionova, L. (2008) Chernihiv pianos. Treasury of Ukrainian culture: Collection of scientific works. Issue 10. Chernihiv Historical Museum named after V.V. Tarnovsky, Chernihiv branch of the Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies. M. Hrushevsky NAS of Ukraine. Chernihiv. P. 117–122 [in Ukrainian].
8. It's time to flourish (1986). Desnyanskaya Pravda. June, 1 [in Ukrainian].
9. Timbre (1984). The printed organ of the Party organization and the Trade Union of the Chernihiv P.P. Postishev Musical Instrument Factory. November, 16 [in Ukrainian].
10. Chernej, V. Gh. (2009). The principle of personalization in the theoretical analysis of cultural history. VII Cultural readings in memory of Volodymyr Podkopaev "Cultural transformation of modern Ukrainian society": materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference Kyiv, June, 4–5. 2009. Vol. 2. Kyiv: DAKKКиМ. P. 7–13 [in Ukrainian].

УДК 780.614.331.083.071.1(477.54)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-29>*Алла Олексіївна Мельник*

ORCID: 0000-0001-5811-8958

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри оркестрових струнних інструментів

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

4alusik@ukr.net

ДОСВІД ВЗАЄМОДІЇ СКРИПКОВОГО ТА ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА (НА ПРИКЛАДІ «ДИТЯЧОГО АЛЬБОМУ» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО Л. ШУКАЙЛО)

Мета статті – узагальнення виконавського і методичного досвіду гри на ладово-споріднених інструментах задля застосування його у навчальному процесі. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи, що надають можливостей порівняння специфічних для скриpkового та домрового виконавства прийомів звуковидобування та застосування їх в умовах технічного та виразного потенціалу того чи іншого інструменту. **Наукова новизна** – обґрунтування параметрів взаємодії скриpkового та домрового виконавства на матеріалі творів сучасних українських композиторів. **Методичний ракурс** дослідження проблем виконавської техніки зумовлює дослідницьку новизну актуальних питань сучасної виконавської практики. **Висновки.** Дослідження спільних прийомів виконавської техніки гри на скрипці та домрі на прикладі «Дитячого альбому» Л. Шукайло сприяє узагальненню виконавського і методичного досвіду гри на ладово-споріднених інструментах. Вивчення виконавської практики на іншому інструменті допомагає збагатити виражальні засоби власного інструменту. Розуміння особливостей звуковидобування на різних інструментах сприяє адекватному та художньо достовірному відтворенню на них музичних творів. Шляхом «запозичення» окремих скриpkових прийомів техніки, артикуляції та засобів виражальності відбувається творче взаємозбагачення і розширення виконавських обривів гри на домрі. Обґрунтування параметрів взаємодії скриpkового та домрового виконавства на прикладі п'єс з «Дитячого альбому» для скрипки і фортепіано Л. Шукайло підтвердило зв'язок між цими інструментами, котрі не часто перетинаються в мистецтві, але, маючи спільну природу й однаковий лад, черпають з надр виражального арсеналу одне одного певні складники для подальшого творчого розвитку. Враховуючи очевид-

ну ладову спорідненість скрипки і домри, всі п'єси циклу повною мірою можуть бути використані також і в домровому репертуарі (у спеціальних класах скрипки та домри, ансамблевому класі, як допоміжний матеріал з таких дисциплін, як «Педагогічна практика» та «Аналіз педагогічного репертуару» для студентів та викладачів вищих навчальних закладів).

Ключові слова: артикуляція, виконавство, «Дитячий альбом» Л. Шукайло, домра, засоби гри, ладова спорідненість інструментів, скрипка.

Melnyk Alla Oleksiivna, PhD of Arts, Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Experience of interaction between violin and domra performance (on the example of “Children’s album” for violin and piano by L. Shukaylo)

The purpose of the article is to generalize the performing and methodological experience of playing fret – related instruments for its application in the educational process. **The research methodology** is based on the system-analytical and comparative methods, which provide an opportunity to compare the techniques of sound production specific for violin and domro performance and their application in the conditions of the technical and expressive potential of a particular instrument. **Scientific novelty** – substantiation of the parameters of interaction between violin and domra performance on the basis of the works of modern Ukrainian composers. The methodological perspective of the study of the problems of performing technique determines the research novelty of topical issues of modern performing practice. **Conclusions.** The study of general techniques of performing technique of playing the violin and domra on the example of “Children’s Album” by L. Shukailo contributes to the generalization of the performing and methodological experience of playing the modal-related instruments. Learning how to practice on another instrument helps to enrich the expressive means of your own instrument. Understanding the peculiarities of sound production on different instruments contributes to the adequate and artistically reliable reproduction of musical works on them. By “borrowing” individual violin techniques, articulation and means of expression, creative mutual enrichment and expansion of the performing horizons of playing domra occurs. Justification of the parameters of interaction between violin and domra performance on the example of pieces from the Children’s Album for violin and piano by L. Shukailo confirmed the connection between these instruments, which rarely intersect in art, but having a common nature and the same order, draw from the depths of each other’s expressive arsenal certain components for further creative development. Taking into account the obvious modal relationship of the violin and domra, all the pieces of the cycle can be fully used also in the house repertoire (in special classes of violin and domra, in the ensemble class, as auxiliary material in such disciplines as “Pedagogical practice” and “Analysis of the pedagogical repertoire” for students and teachers of higher educational institutions).

Key words: articulation, performance, «Children’s album» by L. Shukaylo, domra, playing techniques, fret relationship of instruments, violin.

Мельник Алла Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Опыт взаимодействия скрипичного и домрового исполнительства (на примере «Детского альбома» для скрипки и фортепиано Л. Шукайло)

Цель статьи – обобщение исполнительского и методического опыта игры на ладово-родственных инструментах для применения его в учебном процессе. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический и компаративный методы, обеспечивающие возможность сравнения специфических для скрипичного и домрового исполнительства приемов звукоизвлечения и применения их в условиях технического и выразительного потенциала того или иного инструмента. **Научная новизна** – обоснование параметров взаимодействия скрипичного и домрового исполнительства на материале произведений современных украинских композиторов. **Методический ракурс** исследования проблем исполнительской техники обуславливает исследовательскую новизну актуальных вопросов современной исполнительской практики. **Выводы.** Исследование общих приёмов исполнительской техники игры на скрипке и домре на примере «Детского альбома» Л. Шукайло способствует обобщению исполнительского и методического опыта игры на ладово-родственных инструментах. Изучение исполнительской практики на другом инструменте помогает обогатить выразительные средства собственного инструмента. Понимание особенностей звукоизвлечения на разных инструментах способствует адекватному и художественно достоверному воспроизведению на них музыкальных произведений. Путем «заимствования» отдельных скрипичных приемов техники, артикуляции и средств выражения происходит творческое взаимообогащение и расширение исполнительских горизонтов игры на домре. Обоснование параметров взаимодействия скрипичного и домрового исполнительства на примере пьес из «Детского альбома» для скрипки и фортепиано Л. Шукайло подтвердило связь между этими инструментами, которые редко пересекаются в искусстве, но, имея общую природу и одинаковый порядок, черпают из недр выразительного арсенала друг друга определенные составляющие для дальнейшего творческого развития. Учитывая очевидное ладовое родство скрипки и домры, все пьесы цикла в полной мере могут быть использованы также и в домровом репертуаре (в специальных классах скрипки и домры, ансамблевым классе, как вспомогательный материал по таким дисциплинам, как «Педагогическая практика» и «Анализ педагогического репертуара» для студентов и преподавателей высших учебных заведений).

Ключевые слова: артикуляция, исполнительство, «Детский альбом» Л. Шукайло, домра, приёмы игры, ладовое родство инструментов, скрипка.

Актуальність теми дослідження. На перший погляд скрипка і домра мають мало спільного. Інструменти різняться за фор-

мою, способом звуковидобування, а також за власним місцем у музичному мистецтві. Скрипка значно раніше отримала свій сучасний вигляд і набула чималого розповсюдження, а разом з активним становленням інструмента й виконавських скрипкових шкіл розвивався й відповідний репертуар, котрий опрацьовувався століттями. У домри ж, нагадаємо, інша історія. За царським указом від 13 грудня 1649 року, заборона на інструменти відкинула розвиток домрового мистецтва не на одне століття, тоді як скрипці пощастило більше.

У наш час для домри, окрім оригінального репертуару, існує чимало перекладень скрипкових творів. Наприклад, багато обробок творів скрипкового репертуару, серед яких опуси А. В'єтана, Г. Венявського, Б. Сметани, К. Сен-Санса й інших композиторів, зробив для домри відомий виконавець і педагог Б. Міхєєв. Чимало транскрипцій і перекладень, що користуються неабияким попитом у виконавців-домристів, зроблені також В. Івком і Т. Вольською.

Узагальнення виконавського і методичного досвіду ладово-споріднених інструментів та його застосування у навчальному процесі є нагальною потребою сучасної музичної педагогіки, націленої на розвиток навичок гри на домрі й скрипці. Шляхом «запозичення» одне в одного окремих прийомів техніки, артикуляції, засобів виражальності відбувається творче взаємозбагачення і, таким чином, розширюються виконавські обрії¹. Адже чотириструнна домра свого часу виникла саме на основі скрипкового ладу, що своєю чергою дозволило їй піднятися на інший, значно вищий професійний рівень, та з розряду оркестрового інструменту перейти у статус сольного, а відтак активно виходити на концертну естраду.

Мета дослідження – узагальнення виконавського і методичного досвіду гри на ладово-споріднених інструментах задля застосування його у навчальному процесі.

¹ Свого часу такою практикою серйозно займався Б. Міхєєв, активно використовуючи у своїх розробках численні скрипкові ігрові засоби. Переосмислюючи праці І. Ямпольського й перенаправляючи їх у русло потреб власного інструмента, Б. Міхєєв реалізував можливості скрипкової техніки у своїй системі гам і вправ. Стимулом же у роботі з розвитку тембрових можливостей домри для Б. Міхєєва стала виконавська творчість Л. Когана, різноманітне вібрато якого виконавець спробував відтворити на домрі. Звідси – неоднаковість тремолоювання, в результаті чого інструмент отримав «живий» звук, котрого не було раніше.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні параметрів взаємодії скрипкового та домрового виконавства.

Виклад основного матеріалу. На прикладі п'єс «Дитячого альбому» для скрипки і фортепіано Людмили Шукайло розглянемо методичні напрацювання для одного з інструментів та їхнє застосування в роботі з іншим, порівнюючи способи гри, а також виявляючи різні інтерпретації одного й того самого прийому². Для повного осмислення певного засобу гри будемо враховувати специфіку кожного інструменту. Звичайно, скрипкою домра не стане і навпаки, але можна, порівнюючи виражальні можливості обох інструментів, працювати над збагаченням і розвитком виконавської майстерності.

Неускладнена ритмічно п'єса «*Дощик*» виконується на відкритих струнах «мі», «ля» і «ре» прийомом *pizzicato*, що робить її дуже привабливою для скрипалів-початківців, котрі тільки-но почали освоєння інструмента. Головне – слідкувати за метричною основою (звичайно, в паузах також рахувати).

У домровому мистецтві, як відомо, існує три способи виконання *pizzicato*, а саме: великим пальцем правої руки вниз (в.п.); середнім пальцем правої руки (с.п.) та демпферне *pizzicato*. Виконання великим пальцем додає звучанню об'єму та глибини. Середнім пальцем *pizzicato* виконується за умов, коли з тих чи інших причин незручно використовувати великим або ж якщо цього потребує драматургія твору, наприклад, є потреба у полегшеному звуковидобуванні чи більш конкретній характеристиці виконання акордів (приміром, виразніше має звучати саме верхній голос). Демпферне ж *pizzicato* – виключно колористичний, тембровий прийом на кшталт скрипкової сурдини. Отже, звук, що отримуємо у результаті використання демпферного *pizzicato*, буде неясним, «засурдиненим». Для домри існує чимало оригінального репертуару, і композитори зазвичай вказують, яке саме *pizzicato* має бути. Відповідно, педагог-скрипаль, маючи обі-

² Авторка збірки – Заслужений діяч мистецтв України, харківська композиторка Людмила Шукайло. Кілька десятків років поспіль Людмила Федорівна викладає музично-теоретичні дисципліни в Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті. Серед творчого доробку – численні симфонічні, камерні, фортепіанні та хорові твори, багато різноманітної, зокрема, інструментальної музики для юних виконавців.

знаність стосовно домрової специфіки, з метою розвитку творчого уявлення може запропонувати учневі проекспериментувати з емоційним наповненням одноманітного прийому («суворо», «мрійливо», «легковажно», «весело» тощо).

Зрозуміло, що у запропонованій п'єсі *pizzicato* не конкретизоване, тому можливо рекомендувати виконувати твір тим чи іншим його різновидом поодиноці або сполучати їх. Наприклад, почати виконання перших чотирьох тактів *pizzicato* великим пальцем, наступні 4 виконати середнім, останні ж шість тактів – демпферним. Медіатор принципово не застосовувати.

Таким чином, з методичного погляду користь виконання п'єси полягає у можливості вивчення та практичного застосування скрипкового *pizzicato*, а також засвоєння всіх трьох різновидів домрового *pizzicato* у початківців.

П'єса «*Перші кроки*» виконується *arco* (смичком). На початковій стадії вивчення можна звернутися до вже знайомого з попереднього твору прийому гри *pizzicato* (так буде легше засвоїти нотний текст), а вже згодом взяти смичок (медіатор). Із застосуванням смичка перед учнем-скрипалем виникають завдання грамотного його розподілення, відповідно, й адекватного звуковідтворення.

У домриста ж на початку вивчення постає завдання освоєння удару вниз (/) та відтворення правильного ритму. Наступний етап передбачає освоєння тремоловання – одного з основних та найскладніших засобів гри – часте чергування ударів униз та вгору (/ \), що виконується передпліччям правої руки. Кисть при цьому залишається вільною, тоді як у скрипковому виконавстві під час використання цілого смичка беруть участь всі частини руки. У останніх чотирьох тактах автором вказане посилення та послаблення звуку (< >), відповідно, виникає необхідність відтворення нюансів. Скрипаль посилює та зменшує натиск тростини смичка на струну, а домрист же трансформує звучання завдяки збільшенню або зменшенню амплітуди тремоло. Можна також змінювати положення правої руки: при крещендуванні змістити руку на гриф, а на *diminuendo* – в бік підставки, що тембрально додасть відчуття зміни динаміки.

Протягом усієї п'єси «*Танок ведмежат*» витримується нюанс г, що цілком відповідає образному наповненню твору. На початку в партії соліста передбачається чіткий

уривчастий штрих *staccato*: вісімками (такти 3-4 та 7-8), що виконується щільним (враховуючи нюанс) швидким коротким рухом смичка ближче до колодки, де добре допомагає вага руки. У тт. 5-6 та 9-10 четвертні тривалості слід грати всім смичком штрихом *dütashÿ*. Нота з акцентом виконується швидким рухом смичка вниз з міцною атакою звука на початку штриха.

У домриста під час виконання штриха *staccato* залежно від темпу й нюансу може використовуватись удар вниз (/) або перемінний удар (/ \). У цьому разі найкраще застосувати удар униз (/)³. Вказані для скрипалів у перших тактах напрями руху смичка вниз-вгору для домристів не є актуальними (виконується одним і тим самим штрихом – униз (/).

Акцент (тт. 6,10) виконується тремоло. Якщо під час виконання *dütashÿ* у п'ятому такті скрипаль використовує більшу частину смичка, то у домриста означений штрих, враховуючи довжини (четверті), здійснюється ударом униз (/) і більшою частиною фаски медіатора (котрий глибше занурюється у струну).

Окреме завдання – подвійні ноти. У цій п'єсі вони дуже зручно розташовані на відкритих струнах, що за відсутності текстових завдань у лівій руці дозволить виконавцю приділити належну увагу труднощам у правій. Окремим завданням буде однаково добре озвучити дві ноти водночас, для чого треба рівномірно розподілити тиск на струни.

Для домристів гра по двом струнам водночас не створює особливих перешкод, навіть одночасна гра по чотирьом струнам не буде надто складною і стане хорошим стимулом для звільнення виконавського апарату. Зазначимо, що окремі викладачі починають навчання саме з такого прийому гри. Звуковий шум, що утворюється в результаті, забавляє маленьких учнів та водночас не обмежує м'язову свободу. У цьому разі певні рухові обмеження існують, тому що використовуються лише дві внутрішні струни. Слід також звернути увагу на вільне падіння передпліччя вниз із урахуванням двох струн

³ Загалом у домровому мистецтві виконання штриха *staccato* передбачає застосування лише кінчика медіатора, але враховуючи характер і динаміку, площа використання медіатора збільшується за збереження уривчастого звучання. Слід також враховувати спосіб виконання без замаху руки, натомість підготовленим медіатором із положення «зі струни».

з положення готового медіатора (зіграти дві ноти, відчуті поріг верхньої струни «мі»).

У п'єсі «*Хто там іде?*» композитор пропонує використати колористичний засіб гри – *col legno* – ударом тростини смичка по струнах (тт. 3-4 і тт. 7-8). Враховуючи нешвидкий темп твору і те, що виконання *col legno* випадає на озвучування квінти на відкритих струнах «ре» і «ля» і не потребує участі лівої руки, на шляху опанування вищезазначеного прийому не має бути особливих перешкод.

Загалом п'єсу можна рекомендувати для освоєння струни «ре» у першій позиції для обох інструментів. Засіб *col legno* у домровому виконавстві із зрозумілої причини не використовується, отже, потребує адекватної заміни. Можливо спробувати декілька різноманітних варіантів. Наприклад, правою рукою грати по відкритих струнах і водночас відстукувати лівою по панцирю або корпусу інструмента вказаний ритм, наслідуючи таким чином стук дерев'яної частини смичка по струнах. Також можна, заглушивши лівою рукою всі струни, вистукувати ритм медіатором по панцирю, не озвучуючи ноти. Засіб *col legno*, що у цій мініатюрі зустрічається двічі, можна комбінувати.

У п'єсі «*Набридлива муха*» маємо завдання засвоїти дубль-штрих, коли кожна нота повторюється кілька разів на різні напрямки руху смичка. Основне, за чим потрібно слідкувати, – тверда координація лівої і правої рук, а саме збіг зміни ноти у лівій руці із її чітким виконанням смичком.

Що стосується домристів, то питання координації також має у цій мініатюрі першочергове завдання. Його вирішення ускладнюється рухами правої руки, бо ритмізоване тремоло повинно виконуватися кистьовими ударами. Такий вид тремоловання можна назвати *spiccato*. У результаті звуковидобування відповідне звучання має бути чимось середнім між тремолованням і перемінним штрихом.

Мелодична основа п'єси «*Дзуря*» побудована на секундових зворотах. Примхливий характер відтворено шляхом сполучення штрихів *legato* й *staccato*, акцентуванням слабкої долі водночас з мелодичними стрибками на кварту, квінту, октаву, нону. Таким чином досягається певний характерний ефект кружляння дзиги та її постійного завалювання на один бік.

Запропонована скрипкова артикуляція для виконання на домрі не є актуальною. Ритмічна група дві шістнадцятих і

вісімка виконується медіатором, а саме перемінним ударом (тт. 3-5, 7, 9). Група з двох восьмих тривалостей – ударом униз, незалежно від того, стоїть над ними *staccato* чи артикуляційна ліга. Четвертні й половинні тривалості виконуються *tremolo*. Четвертні ноти позначені акцентом, що й визначає вибір засобу гри в сторону тремоловання. Зміна удару на *tremolo* також передбачає відповідне акцентування. Збіг виконавських засобів у скрипки й домри відбувається лише у кінці п'єси – з'являється дубль штрих (рух руки – нота) – на одну вісімку – 2 удари, у скрипки – два штриха.

Авторський задум передбачає виконання мініатюри «*Перекличка (дует)*» на двох інструментах. У домровому варіанті можливе використання одного інструмента у разі, якщо виконавець має більш розвинену попередню підготовку. Труднощі можуть з'явитися лише у другій половині третього такту. Їх можливо уникнути шляхом підняття нижнього голосу на октаву вгору, у такому разі п'єса буде потребувати виконавської редакції. Враховуючи темп виконання, визначаємось у виборі штриха. Основним штрихом розуміємо удар медіатором униз на четвертних нотах, а вісімки граємо перемінним ударом. Подвійні ноти у двоголоссі також рекомендовано грати ударом. Винятки складають половинні ноти з крапкою, котрі мають бути виконані *tremolo*. На *tremolo* слід також виконувати і заключний такт твору. У скрипковому варіанті для одного інструменту також потрібна редакція. Наприклад, слід спростити фактуру у третьому такті, щоб уникнути децими та відмовитися від виконання прими у т. 9.

У мініатюрі «*Гавот*» спостерігається різноманітна скрипкова штрихова артикуляція – *portato*, *legato*, *staccato* під лігою. Для домри – можливе сполучення *tremolo* й *spiccato* (перемінний удар або удар вниз). Редакція у такому разі повинна орієнтуватися на скрипкове виконання й бути спрямована на те, щоб не спотворити, а навпаки, достовірно відтворити жанрові особливості скрипкової версії. *Staccato*, наприклад, можна виконувати ударом вниз; сполучення *portato*–*legato* – тремоло й зняттям ударом вгору. Таким чином, можливе максимальне наближення до відтворення скрипкового виконання засобами, якими оснащений домрист.

Згідно з авторською ремаркою п'єса «*Старовинний замок*» передбачає дуетне виконання. Як і попередні приклади п'єс для двох виконавців, цю мініатюру також можна спробувати

запропонувати більш розвиненим учням для сольного виконання. У такій ситуації не рекомендується виконувати приму у т. 5 і тт. 19–20 у зв'язку з надмірно широким аплікатурним розташуванням у першій позиції, якісне подолання якого не завжди під силу навіть зрілому виконавцеві.

У домровому варіанті вся п'єса виконується прийомом *tremolo*. Якщо передбачається її виконання *solo*, то доцільно буде повчити кожен голос окремо.

При виконанні на домрі «*Сонатини*» засоби й штрихи обираються якомога ближче до скрипкових. Виконувати *staccato* найкраще прийомом униз, а лігу за можливості виконувати на *tremolo*. Наприклад, т. 14 слід завершити ударом униз, а далі закінчити фразу на *tremolo*. Аплікатура, що вказана для скрипки, може бути використана й для домри; тт. 44, 46 для скрипки рекомендується грати дубльштрихами. Домристам також можна використати цей штрих (або ритмізоване *tremolo*).

Систематизуємо виконавські завдання по кожній п'єсі циклу та виокремимо головне, що складає навчальне спрямування.

У п'єсі № 1 «Дощик» робота спрямована на засвоєння скрипкового *pizzicato* та різновидів домрового *pizzicato*.

У п'єсі № 2 «Перші кроки» – виконання смичком та освоєння тремоловання на домрі.

Виконавське завдання у п'єсі № 3 «Маленьке каченя» – робота скрипаля над технікою правої руки (розподіл смичка), для домриста – сполучення штрихів удару вниз (/) і тремоло.

Урізноманітнення нюансування – це завдання при виконанні п'єс №№ 2 та 3, а також № 4 «Танок ведмежат».

В № 5 «Я стрибаю на батуті» – основним є виконання штриху *staccato* (у рухливому темпі) та перекид смичка (руки з медіатором через струну).

П'єса № 6 «Хто там іде?» рекомендується для освоєння струни «ре» у першій позиції для обох інструментів.

П'єса № 7 «Шкільний дзвоник» – знайомство та вивчення третьої позиції для обох інструментів.

Головним завданням у п'єсі № 8 «Колискова» стане рівномірний розподіл смичка у роботі над кантиленою та над тремоло звуків у домристів.

Першочергове завдання для скрипалів і домристів у п'єсі № 9 «Набридлива муха» – це тверда координація лівої і пра-

вої рук, а також потреба освоїти дубль-штрих на скрипці, а ритмізоване тремоло – на домрі.

У п'єсі № 10 «Прощавай, садочок» основним є штрих легато у скрипалю, у домриста – виключно легато-тремоло.

П'єси № 13 «Переключка», № 15 «Арія» та № 19 «Старовинний замок» написані для ансамблевого виконання: №№ 13 та 19 – для дуету, № 15 – для ансамблю скрипалів (домристів).

У п'єсах №№ 14, 15 та 19 основним штрихом виконання для скрипалів є легато, для домристів – тремоло.

Виконавське завдання у процесі виконання п'єси № 17 «Сумний наспів» – це робота над розподілом сили звуку в синкопованому ритмі, а також над фразуванням.

У мініатюрі № 18 «Гавот» першочерговим виконавським завданням є застосування різноманітної штрихової артикуляції для скрипки – портато, легато, стаккато під лігою, а для домри – тремоло й *spiccato*.

У п'єсах № 21 «Листок з альбому» та № 23 «Осінь пісня» основне завдання для скрипалів і домристів полягає у відтворенні максимально цілісної, безперервної мелодії та виразної кантилени.

У п'єсі № 24 «Вічний рух» основна виконавська складність для домриста – зміна дубль-штриха на перемінний удар.

Висновки. Дослідження спільних прийомів виконавської техніки гри на скрипці та домрі на прикладі «Дитячого альбому» Л. Шукайло сприяє узагальненню виконавського і методичного досвіду гри на ладово-споріднених інструментах.

Вивчення виконавської практики на іншому інструменті допомагає збагатити виражальні засоби власного інструменту. Розуміння особливостей звуковидобування на різних інструментах сприяє адекватному та художньо достовірному відтворенню на них музичних творів. Шляхом «запозичення» окремих прийомів техніки, артикуляції, засобів виражальності відбувається творче взаємозбагачення і розширення виконавських обріїв.

Обґрунтування параметрів взаємодії скрипкового та домрового виконавства на прикладі п'єс з «Дитячого альбому» для скрипки і фортепіано Л. Шукайло підтвердило зв'язок між цими інструментами, котрі не часто перетинаються в мистецтві, але, маючи спільну природу й однаковий лад, черпають з надр виражального арсеналу одне одного певні складники для подальшого творчого розвитку. Враховуючи очевидну ладову

спорідненість скрипки і домри, всі п'єси циклу повною мірою можуть бути використані також і в домровому репертуарі, у спеціальних класах скрипки та домри, ансамблевому класі – як допоміжний матеріал з таких дисциплін, як «Педагогічна практика» та «Аналіз педагогічного репертуару» для студентів та викладачів вищих навчальних закладів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Євдокімов С. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза: навчальний посібник. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 128 с.
2. Круглов В. Школа игры на домре. Москва : Пробел-2000, 2003. 245 с.
3. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре. Київ : Музична Україна, 1989. 151 с.
4. Лысенко Н. Методика обучения игре на домре. Київ : Музична Україна, 1990. 91 с.
5. Шукайло Л. Дитячий альбом для скрипки та фортепіано [ноти]. Київ : Мелосвіт, 2013. 36 с.

REFERENCES

1. Evdokimov, S. (2007). Violin performance: the path from beginner to virtuoso: textbook. Kharkiv: KHNUM I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
2. Kruhlov, V. (2003). School of domra's playing. Moscow: Probel-2000 [in Russian].
3. Lysenko, N., Mikheev, B. (1989). School of playing the four-string domra. Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
4. Lysenko, N. (1990). Teaching method playing on domra. Kiev: Muzychna Ukraina, 1990. [in Russian].
5. Shukailo, L. (2013). Children's album for violin and piano [notes]. Kyiv: Melosvit, 2013. [in Ukrainian].

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30>**Виктор Анатольевич Митюшкин**

ORCID: 0000-0002-1198-9374

профессор кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

viktor.mityushkin2411@gmail.com

ТЕМБР-АМПЛУА КАК БИОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И ТВОРЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ОПЕРНОГО ПЕВЦА

Цель статьи – проанализировать тембр-амплуа оперного певца как природную биологическую характеристику голоса вокалиста и одновременно его творческий инструмент. Представить анализ видения тембра-амплуа оперного голоса с точки зрения автора музыкального материала, зрителя оперного спектакля, самого вокалиста. Определить взаимозависимость тембра-амплуа голоса и некоторых психофизических характеристик оперного певца. **Методология статьи:** сравнительный анализ, моделирование, анализ научной литературы по психологии личности, анализ феноменологии творческого процесса вокалиста в жанре оперы и специфики вокальной составляющей оперного искусства, логический анализ. **Научная новизна** состоит в том, что впервые представлен анализ феноменологии тембра-амплуа оперного певца с точки зрения автора музыкального материала, зрителя оперного спектакля, самого вокалиста. Дано обоснование ведущей роли тембра-амплуа вокалиста с точки зрения специфики сценического существования оперного исполнителя. Тембр-амплуа рассмотрен как инструмент определения художественной семантики музыкального образа в опере и одновременно правдивого воплощения характера оперного персонажа на сцене. Представлена взаимозависимость тембра-амплуа вокалиста и его типа темперамента. Сила нервной системы оперного певца обоснована как базовый критерий в прогнозировании профессиональной карьеры и специализации вокалиста. **Выводы.** Тембр-амплуа оперного певца является биологической характеристикой его голосового аппарата и выступает в качестве инструмента расшифровки семантики музыкального образа и правдивого воплощения характера оперного персонажа на сцене. Определяющим фактором в реализации авторского замысла композитора, точного восприятия его зрителем и возможности успешного существования вокалиста в оперном спек-

такле является точное использование определенного тембра-амплуа применительно к определенным партиям. Тембр-амплуа вокалиста и тип его темперамента находятся в прямой зависимости. Сила нервной системы вокалиста является одним из важнейших базовых критериев в прогнозировании построения успешной карьеры и выбора творческой специализации певца в труппе театра.

Ключевые слова: тембр-амплуа оперного певца, сила нервной системы, тип темперамента.

Mityushkin Victor Anatolyevich, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and a creative instrument of an opera singer

The purpose of the article is to analyze the timbre-role of an opera singer as a natural biological characteristic of the vocalist's voice and, at the same time, his creative instrument. To present an analysis of the vision of the timbre-role of an operatic voice from the point of view of the author of musical material, spectator of an opera performance, and the vocalist himself. Determine the interdependence of the timbre-role of the voice and some psychophysical characteristics of the opera singer. **Methodology of the article:** comparative analysis, modeling, analysis of scientific literature on personality psychology, analysis of the phenomenology of the vocalist's creative process in the genre of opera and the specifics of the vocal component of opera art, logical analysis. **The scientific novelty** lies in the fact that the analysis of the phenomenology of the timbre-role of an opera singer from the point of view of the author of musical material, spectator of an opera performance, the vocalist himself is presented for the first time. The substantiation of the leading role of the vocalist's timbre-role is given from the point of view of the specifics of the stage existence of an opera performer. Timbre-role is considered as a tool for defining the artistic semantics of a musical image in an opera and at the same time as a true embodiment of the character of an opera character on stage. The interdependence of the vocalist's timbre-role and his type of temperament is presented. The strength of the nervous system of an opera singer is substantiated as a basic criterion in predicting the professional career and specialization of a vocalist. **Conclusions.** The timbre-role of an opera singer is a biological characteristic of his vocal apparatus and acts as a tool for deciphering the semantics of a musical image and a true embodiment of the character of an opera character on stage. The decisive factor in the implementation of the composer's author's intention, accurate perception of it by the viewer and the possibility of a successful existence of a vocalist in an opera performance is the precise use of a certain timbre-role in relation to certain parts. The timbre-role of the vocalist and the type of his temperament are in direct proportion. The strength of the vocalist's nervous system is one of the most important basic criteria in predicting the building of a successful career and the choice of a singer's creative specialization in a theater troupe.

Key words: timbre-role of an opera singer, strength of the nervous system, type of temperamen.

Мітюшкін Віктор Анатолійович, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака

Мета статті – проаналізувати тембр-амплуа оперного співака як природну біологічну характеристику голосу вокаліста та одночасно його творчий інструмент. Представити аналіз бачення тембру-амплуа оперного голосу з точки зору автора музичного матеріалу, глядача оперної вистави, самого вокаліста. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу та певних психофізичних характеристик оперного співака. **Методологія статті:** порівняльний аналіз, моделювання, аналіз наукової літератури з психології особистості, аналіз феноменології творчого процесу вокалісту у жанрі опери та специфіки вокальної складової частини оперного мистецтва, логічний аналіз. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше представлено аналіз феноменології тембру-амплуа оперного співака з точки зору автора музичного матеріалу, глядача оперної вистави, самого вокаліста. Дано обґрунтування провідної ролі тембру-амплуа вокаліста з точки зору специфіки сценічного існування оперного виконавця. Тембр-амплуа розглянуто як інструмент визначення художньої семантики музичного образу в опері та одночасно правдивого втілення характеру оперного персонажа на сцені. Представлено взаємну залежність тембру-амплуа вокаліста та його типу темпераменту. Силу нервової системи оперного співака обґрунтовано як базовий критерій у прогнозуванні професійної кар'єри та спеціалізації вокаліста. **Висновки.** Тембр-амплуа оперного співака є біологічною характеристикою його голосового апарату та виступає як інструмент розшифрування семантики музичного образу та правдивого втілення характеру оперного персонажа на сцені. Визначальним фактором у реалізації авторського задуму композитора, вірного сприйняття його глядачем та можливості успішного існування вокаліста у оперній виставі є точне використання певного тембру-амплуа стосовно певних партій. Тембр-амплуа вокаліста та тип його темпераменту перебувають у прямій залежності. Сила нервової системи вокаліста є одним з базових критеріїв у прогнозуванні побудови успішної кар'єри та вибору творчої спеціалізації співака у трупі театру.

Ключові слова: тембр-амплуа оперного співака, сила нервової системи, тип темпераменту.

Актуальність дослідження. Для того чтобы наглядно пояснить специфику рождения певцом музыкального образа в опере, необходимо понимание феноменологии самого жанра с точки зрения исполнительского аспекта. На наш взгляд, основу исследования этой проблемы следует искать в понимании самой поэтики жанра оперы.

В научной литературе представлено огромное число определений термина «поэтика» применительно не только к лите-

ратуре, но и другим творческим жанрам. В контексте темы статьи фокус нашего внимания обращен на понимание поэтики оперы как «сочетания выразительных средств, которое делает художественное произведение гармоничным и заставляет осознать мир автора» (И.А. Нестерова) [5]; а также на понимание поэтики как связи языка (средства коммуникации) и сознания (А.А. Потебня).

В этом контексте попытаемся охарактеризовать тембр-амплуа вокалиста как основной инструмент расшифровывания авторского замысла и его успешного воплощения в жанре оперы, представить специфику сценического существования вокалиста в опере и объяснить природную связь тембра-амплуа оперного вокалиста и некоторых его психофизических характеристик.

Объяснение этой связи необходимо для понимания принципов специализации вокалиста и определения характера персонажа в оперном материале. А также для успешного диагностирования и прогнозирования творческой карьеры вокалиста.

Цель статьи – проанализировать тембр-амплуа оперного певца как природную биологическую характеристику голоса вокалиста и одновременно его творческий инструмент. Представить анализ видения тембра-амплуа оперного голоса с точки зрения автора музыкального материала, зрителя оперного спектакля, самого вокалиста. Определить взаимозависимость тембра-амплуа голоса и некоторых психофизических характеристик оперного певца.

Научная новизна состоит в том, что впервые представлен анализ феноменологии тембра-амплуа оперного певца с точки зрения автора музыкального материала, зрителя оперного спектакля, самого вокалиста. Дано обоснование ведущей роли тембра-амплуа вокалиста с точки зрения специфики сценического существования оперного исполнителя. Тембр-амплуа рассмотрен как инструмент определения художественной семантики музыкального образа в опере и одновременно правдивого воплощения характера оперного персонажа на сцене. Представлена взаимозависимость тембра-амплуа вокалиста и его типа темперамента. Сила нервной системы оперного певца обоснована как базовый критерий в прогнозировании профессиональной карьеры и специализации вокалиста.

Изложение основного материала. Итак, жанр оперы предполагает коммуникацию особого характера, в некотором смысле не требующую когнитивной работы, а изначально заточенную таким образом, что зритель на подсознательном уровне воспринимает и угадывает сценическое действие благодаря богатству красок человеческого голоса.

Оперный певец характеризуется особым типом голосовых данных, позволяющих развить голос до определенного диапазона, и определенным уровнем звуковой эмиссии, позволяющим оркестровое сопровождение голоса без звуковых потерь. Иными словами, голос оперного певца должен иметь определенные диапазонные характеристики, определенные эмиссионные характеристики, а также определенные тембральные характеристики, соответствующие общепринятой типологии голосов.

Касательно тембральных характеристик оперного голоса следует отметить, что жанр оперы диктует обязательную выраженную принадлежность вокалиста к определенному типу голоса и определенному тембру-амплуа. Это объясняется тем, что все оперные партии имеют очень узкий «коридор исполнителей»: оперная партия может быть качественно реализована только определенным типом голоса, точнее, определенным тембром-амплуа определенного типа голоса. По мнению Е. Авраменко, «тембр-амплуа способен в вокальном отображении полноценно выразить семантику характера оперного персонажа, «опредмечивает» в вокальном звуке тип личности героя и способ его художественного мышления...» [1, с. 90].

Композитор сочиняет музыкальную партитуру оперного образа исходя из того, что исполнитель этой партии будет обладать строго определенными качествами голоса — высотным типом: сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас; и выраженным тембром-амплуа, именно тем, который автор мыслит для воплощения художественной и музыкальной задачи образа в общем контексте произведения.

Касательно типа голоса, партитура оперного образа рассчитана на определенную тесситуру исполнения, максимальное использование диапазона заявленного типа голоса (особенно это касается ролей первого плана), определенную эмиссионную силу данного типа голоса, чтобы «пробить» оркестровую партитуру.

Но тембр-амплуа — своеобразный «подтип» типа оперного голоса — является уже «куратором» художественных задач

оперного спектакля. Опираясь на немногочисленные исследовательские обращения к феномену тембра-амплуа оперного певца как определенного инструмента выразительности в жанре, а также многолетнего исполнительского опыта работы в оперном театре, предлагаем триединое видение функционального предназначения тембра-амплуа оперного вокалиста в процессе реализации художественных задач в жанре оперы. Тембр-амплуа является:

- для автора – точной художественно-звуковой краской в общей палитре произведения;
- для зрителя – определенным типом характера сценического персонажа (лирический, драматический, характерный);
- для вокалиста – физическими и психофизиологическими характеристиками его аппарата, которые он знает и, в соответствии с которыми, пользуется своим вокальным аппаратом.

Разберем последовательно эти три позиции, касающиеся тембра-амплуа вокалиста.

В оперном искусстве, как особом жанре, с одной стороны, воплощается высшая степень условности сценического действия – пение вместо речи, а с другой – опера является полем очень «жестко-очерченного» понимания характеров персонажей и, соответственно, трактовки драматургического конфликта. Такое жесткое очерчивание «поля маневра» для постановщиков и исполнителей определяет музыкальный материал. Режиссеру оперного спектакля музыкальная атмосфера и музыкальная партитура не дают возможности вольно трактовать драматургию произведения. Музыка «консервирует» понимание и общепринятую трактовку оперного материала, т.к. именно вокалисты, которые являются воплотителями музыкальных образов, не могут иметь иной тип голоса, нежели это предусмотрено автором произведения. Более того, драматический баритон не может петь партию лирического баритона – «краска» персонажа в общей музыкальной палитре должна быть строго определенной, и эту краску может воплотить голос строго определенной тембральной характеристики. Таким образом, соответствие не только типа голоса, но и тембра-амплуа вокалиста авторскому видению определенной партии является главным условием назначения его на эту партию и, в конечном итоге, общей успешности спектакля.

Следует заметить, что тембр-амплуа играет также определяющую роль в зрительском восприятии персонажа. Тем-

бральные краски голоса вокалиста сразу настраивают зрителя на определенное восприятие музыкального образа: если это лирический голос, то зритель сразу чувствует, что персонаж имеет характер мягкий, скорее всего в драматургическом развитии он будет воплощать любовную линию, линию молодых чувств, юного восприятия жизни, незащитности перед трудностями и т.п. Если же зритель слышит тембральный краски драматического голоса, он подсознательно готовится к конфликтной ситуации, к страданиям героя, к борьбе, к восприятию героя как негативного персонажа – злодея и т.п. Первозданность, архетипность такого подсознательного восприятия тембральных красок человеческого голоса имеет очень много описаний и обоснований в науке и в популярной литературе и даже в вокальных методиках. Эта тема требует огромного и подробного отдельного рассмотрения. Сейчас для нас важным является то, что тембральные краски голоса вокалиста безошибочно программируют зрительское восприятие.

Следует отметить также, что так называемые «промежуточные» голоса – *mittelstimme* – в опере менее конкурентноспособны, нежели голоса выраженной принадлежности по типу и по тембру-амплуа. Поле применения «промежуточных» голосов в опере гораздо уже, чем у их «определенных» собратьев. А в камерном вокальном искусстве – наоборот. Менее выраженная «типажность» голоса дает более широкое поле для трактовки музыкального материала. В камерном вокальном искусстве певец находится в более «благоприятных» условиях: эмиссионные требования к исполнителю уходят на дальний план, т.к. «слышимость» певца – результат скоординированной работы с концертмейстером, который должен учитывать характеристики голоса своего солиста и корректировать «плотность» подачи аккомпанемента. Кроме того, в камерном пении больший успех имеют голоса «неясного» тембра-амплуа, т.к. такая неясность дает возможность певцу работать над совершенно разным материалом и даже в рамках одного произведения позволяет использовать гораздо большую палитру исполнительских красок.

Согласно концепции автопоэзиса живых систем, направление и успешность развития системы определяют ее биологические характеристики.

К биологическим природным данным вокалиста относятся не только описанные физиологические качества голоса, но

и психофизиологические характеристики певца-личности, такие как тип темперамента и сила нервной системы, которые для построения карьеры певца в опере играют немаловажную роль [6, с. 50].

Тип темперамента для солиста оперы, на наш взгляд, имеет более важное и неожиданное значение, нежели в любом другом сценическом виде искусства. Оперное искусство по самой своей сценической природе «условности происходящего» является театральным, т.е. требующим некоей «маски» — превращения исполнителя в образ, отличный от личности певца. Но в опере перерождение личности артиста в личность персонажа, по сравнению с драматическим театром или театром мюзикла является весьма условным. В драме и мюзикле актер, перерождаясь, моделирует свой тембр голоса (причем не всегда сознательно). В опере тембр голоса — основная музыкальная краска персонажа — неизменен. Специфика коммуникации жанра предполагает, что образ проявляет в опере не актерская «маска», а голос певца — его «живой инструмент». А голос, как физиологические природные данные, изменить невозможно. Таким образом, инструментом создания музыкального образа — некоей «оперной маски» — является тембр голоса певца, который всегда один и тот же. То есть тип голоса, тембр голоса и личность певца (которая не испытывает «актерское» перерождению в иную личность) не подвергаются трансформации, свойственной, скажем, психофизическому аппарату актера драматического театра или артиста мюзикла. И тип голоса, и тембр голоса, и манера пения, и личностные проявления исполнителя в опере — это постоянные составляющие.

Отсюда вывод — «маска» сценического образа должна максимально совпадать с психофизикой исполнителя (иначе просто художественный замысел композитора не может быть воплощен).

Иными словами, музыкальный образ должен максимально совпадать с характеристиками личности вокалиста. Произведение не имеет успешного воплощения, если тип темперамента исполнителя не отвечает задачам музыкального образа. А сам музыкальный оперный образ постоянен, не подвержен изменениям трактовки. Само решения спектакля может быть парадоксальным, но типичность вокально-сценического образа не изменится — в рамках музыкальной партитуры это

просто невозможно, т.к. тесситура вокальной линии, плотность оркестровки и т.п. специфика музыкального материала не позволяет другому типу голоса (даже другому тембру-амплуа этого же типа голоса) убедительно прозвучать в данном материале. Иными словами, для воплощения вокальной партии необходим только определенный тип голоса и только определенного тембра-амплуа. Попытки отступления от этого правила ломают всю конструкцию конкретного оперного произведения и нарушают «правила коммуникации» оперного театра как особого жанра сценического искусства.

Таким образом, если «огрубить» проблему — для героев трагических, драматических необходим вокалист с сильным типом темперамента, а для героев лирических возможен более «мягкий» тип. А в опере образы драматические реализуют голоса драматического тембра-амплуа, лирические — соответственно. Таким образом, можно сделать вывод о том, что тембр-амплуа вокалиста в некотором смысле является проекцией его психотипа в музыке, как в театре драматическом проекцией психотипа актера является его амплуа. Если в драматическом театре успех воплощения сценического образа прогнозирует амплуа актера, в оперном театре эту неуловимую, но очень важную характеристику несет тембр-амплуа певца. В отличие от артистов мюзикла, для которых возможны расширения тембральной палитры голоса (за счет использования микрофона и законов жанра, имеющего иные приоритеты и средства коммуникации), для оперного певца практически невозможен выход за рамки тембральной палитры своего типа голоса (тончайшая нюансировка и оперная «поверх-оркестровая» эмиссия звука — несовместимы). Следовательно, оперный певец всегда пребывает в узких рамках своего типа голоса и своего тембра-амплуа. Иными словами, можно утверждать, что *тембр-амплуа в определенном смысле ограничивает творческий потенциал конкретного певца.*

Уточним, если в опере тип голоса — сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон и т.п. — несет общий контур образа, то тембр-амплуа выступает как развернутая психологическая характеристика общего типа в конкретном контексте — музыкальном произведении. *Тембр-амплуа, на наш взгляд, своеобразное «психологическое клеймо» персонажа в опере.*

В академическом сообществе в процессе воспитания вокалистов ранжирование голосов идет по физиологическим

характеристикам — диапазон, плотность наполнения, эмиссия звука и т.п. Но часто выпускается из виду такая важная характеристика голоса, как тембр-амплуа, определение и анализ которого начинается не только с физиологических характеристик голоса, но и с оценки темперамента будущего оперного певца.

Изучая феномен тембра-амплуа оперного голоса, на наш взгляд, следует рассматривать голосовые данные вокалиста с точки зрения автопоэзного подхода, как результат сплетения всех характеристик организма певца — наличия вокального голоса — физиологических данных, а также и природных качеств, характеризующих психические процессы. В частности, в тембре-амплуа опосредовано отражен тип темперамента вокалиста. Иными словами, *окраска голоса, в определенном смысле, выступает как внешнее проявление скорости и интенсивности внутренних процессов певца.*

Причем следует учесть, что голос — это «живой инструмент», и он реагирует на мысли, чувства и т.п. внешние раздражители быстрее, чем сам вокалист может это осознать. Иначе говоря, для успешности воплощения авторского замысла тип темперамента (как отражение скорости и интенсивности реакции организма на окружающую среду) у вокалиста и его персонажа должны максимально совпадать.

Также следует учитывать то обстоятельство, что на сцене оперный вокалист — артист «без маски» — противостоит тысячному залу. А чтобы это неравное противостояние эмоционально не уничтожило артиста, его тип нервной системы должен быть очень сильным.

Ф.-Ж. Тальма в “*Reflexion sur Lekain*” так объяснял уникальность нервной организации артиста: «Актёр должен быть одарен от природы организацией особого рода. Ибо понятно, что человек, предназначенный изображать страсти в высочайшем их напряжении, во всем их неистовстве, должен обладать исключительной энергией» [цит. по: 2].

Добавим от себя, что сила нервной системы вокалиста, на наш взгляд, должна быть более сильной, чем даже у актера. Ведь вокалист на сцене «Я в предлагаемых обстоятельствах», иными словами, ему не помогает «маска», то есть неоткуда взять дополнительные эмоции и не за чем спрятаться. В отличие от актера, природа творчества которого позволяет черпать из состояния «не-Я» — состояния «маски» дополнительные

енергетические резервы, сама природа оперного искусства не позволяет спрятаться за «маску» — тембр-амплуа выдает истину. Кроме того, как уже говорилось, эмиссионно-звуковые требования к оперному исполнению не позволяют «расслабиться» в полутонах эмоций. Всегда «повышенная звучность» голоса порождает у певца повышенную экспрессивность существования на сцене. К слову, именно поэтому некоторые критики называют оперный театр катурновым — приподнятым над реальностью, слишком условно-театральным. А эта черта — результат самой природы оперного пения, результат специфики психологического существования оперного певца в творческом процессе.

Кроме того, силой нервной системы определяются и такие карьерные категории как статусное положение в труппе. Психолог В.И. Рождественская утверждает, что тип слабой нервной системы наиболее эффективно проявляет себя в монотонном режиме работы, а тип сильной нервной системы наиболее эффективно работает в режиме стрессового напряжения [7].

В оперном театре в режиме максимального стрессового напряжения находятся исполнители главных партий, меньшую нагрузку испытывают исполнители «моржовых партий» — партий второго плана и наименее сильный тип нервной системы востребован в хоре. Это ранжирование подтверждают многочисленные примеры из жизни. Есть немало певцов с уникальными голосами, которые поют в хоре. Чем это объяснить? На наш взгляд, это объясняется слабым типом их нервной системы. Существование на сцене в «щадающем» энергетическом режиме для них более комфортно, чем работа в главной партии, требующая огромной экспрессии и стрессоустойчивости.

В.Д. Небылицын акцентирует на том, что понятие темперамента лишено всякого смысла, если в него не включить особенности форм поведения, иначе, ни одно психическое свойство не может рассматриваться как простое отражение физиологических свойств нервной системы [4, с. 134].

В рамках темы нашего исследования это утверждение дает, хоть и косвенное, но подтверждение природной связи и взаимозависимости физиологической основы личности певца — его голоса, и его психических свойств, которые, на наш взгляд, отражены в «психологической природе» голоса — тембре-амплуа, основанном на звуковых предпочтениях, рожденных не

только спецификой аппарата, но и обусловленных его психо-эмоциональной составляющей.

По мнению К. Леонгардта, именно *тип темперамента* определяет темп и глубину эмоциональных реакций исполнителя [3]. Учитывая то, что оперный певец на сцене выступает от своего имени, а не от имени «маски», тип темперамента певца отражается в его тембре-амплуа. Акцентируем, не в типе голоса, а именно в тембре-амплуа. В свою очередь, такая определенность тембра-амплуа априори предполагает совершенно определенный тип темперамента певца.

Тембр голоса вокалиста является инструментом индивидуализации и персонификации сценического образа, иными словами, в оперном искусстве музыкальный образ рождается благодаря именно тембру-амплуа [1, с. 93]. Заметим, что в опере типология тембра-амплуа основывается на принципах экспрессивности и натуральности голосов [9, с. 37], что в какой-то мере является воплощением в жанре оперы принципов реалистического психологического театра.

Именно тембр-амплуа «опредмечивает» в звуке тип личности персонажа. Но тембр-амплуа, как и тип голоса, изменить невозможно. Соответственно, перефразируем известное выражение: «Скажи мне свой тембр-амплуа – и я скажу, какой у тебя темперамент» и наоборот.

Речь идет о состоявшихся оперных певцах. Многолетний педагогический опыт дает право утверждать, что несовпадение природных физиологических характеристик голоса и типа темперамента (такое случается) не позволяет говорить о карьере солиста. Певец с таким «несовпадением» просто не сможет выдержать эмоциональную и техническую нагрузку музыкального материала для своего типа голоса и тембра-амплуа. Голосовой аппарат, как живой инструмент, не может полноценно озвучить свой тембр, не имея соответствующей эмоциональной подпоры.

Также интересным и показательным является то, что, несмотря на утверждение К. Леонгардта о том, что творческим личностям более присущ интровертный тип личности [3], утверждаем, что оперным певцам присущ именно экстравертный тип личности. Это связано не только с тем, что сценическая деятельность требует коммуникативности и способности коммуницировать, но и с жанровой поэтикой оперного театра, а именно с тем, что опера – это не реалистиче-

ский театр, а скорее условно-символический (даже в бытовых сюжетах). Сама природа оперного искусства — распевание-растягивание во времени проживания эмоции, отсутствие «маски» как результата перерождения личности певца в личность персонажа и т.п. специфические особенности жанра — требуют повышенного эмоционально-энергетического запаса исполнителя (хотя бы для того, чтобы попытаться в сольном номере в условиях «растягивания во времени проживаемой эмоции» удержаться на пике переживания). Следует заметить, что такой энергетический запас певцу дает интровертная составляющая его личности, которая имеет свою специфику. Львиная доля интровертности оперного певца направлена не на переживание музыкально-драматургического материала, а на «погружение» в собственный звук. С одной стороны, такое «погружение» несколько обедняет когнитивный процесс певца, но с другой — именно в этом погружении раскрывается феноменология оперного пения. Чувствование певца включается более физиологическим ощущением тембральных красок собственного голоса, нежели интонационной семантикой музыкального материала. Голос певца является уникальным живым инструментом. Ощущение собственного голоса, чувствование его тембра полностью подчиняют себе весь алгоритм существования в музыкальном материале.

Выводы. Тембр-амплуа оперного певца является биологической характеристикой его голосового аппарата и выступает в качестве инструмента расшифровки семантики музыкального образа и правдивого воплощения характера оперного персонажа на сцене. Определяющим фактором в реализации авторского замысла композитора, точного восприятия его зрителем и возможности успешного существования вокалиста в оперном спектакле является точное использование определенного тембра-амплуа применительно к определенным партиям. Тембр-амплуа вокалиста и тип его темперамента находятся в прямой зависимости. Сила нервной системы вокалиста является одним из важнейших базовых критериев в прогнозировании построения успешной карьеры и выбора творческой специализации певца в труппе театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво у культурі: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової /*

гол.ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 89–96.

2. Гуревич Л.Я. Творчество актера: О природе художественного переживания актера на сцене : Опыт разрешения векового спора. Москва : ГАХН, 1927. 62 с.

3. Леонгардт К Акцентуированные личности / пер с нем. ; предисл. и ред. В.М. Блейхер. 2-е изд.стер. Київ : Вища школа, Головное изд-во, 1989. 375 с.

4. Небылицын В.Д. Психофизиологическое исследование индивидуальных различий. Москва : Наука, 1976. 335 с.

5. Нестерова И.А. Поэтика художественного произведения // Энциклопедия Нестеровых. URL : <http://odiplom.ru/lab/poetika-hudozhestvennogo-proizvedeniya.html> (дата обращения: 28.03.2020).

6. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоэзия артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.

7. Рождественская В.И. Небылицын В.Д., Борисова М.Н. и др. Сравнительное изучение различных показателей силы нервной системы человека. *Вопросы психологии*. 1960. № 5. 182 с.

8. Тан Чжанчен Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков: между амплуа и характером : дисс. канд. искусств-я, 17.00.03 – музыкальное искусство. Харьков, 2017. 216 с.

REFERENCES

1. Avramenko E. (2020) Timbre-role as an instrument of expression of opera “voice image” (on the example of dramatic tenor) // Musical art in culture: scientific bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova / ed. K. Flamm. Vip. 30 (1). Odessa. Helvetica Publishing House. [in Ukrainian]

2. Gurevich L. (1927) Creativity of an actor: On the nature of an actor’s artistic experience on stage: An experience of resolving a century-old dispute. М.: GAKhN. [in Russian]

3. Leonhardt K. (1989) Accentuated personality. К, Vishcha school, Head publishing house. [in Ukrainian]

4. Nebylitsyn V. (1976) Psychophysiological study of individual differences. М.: Nauka. [in Russian]

5. Nesterova I. Poetics of a work of art // Encyclopedia of the Nesterovs. URL: <http://odiplom.ru/lab/poetika-hudozhestvennogo-proizvedeniya.html> (date accessed: 03/28/2020)

6. Ohanezova-Hrihorenko O. (2019) Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse: monograph. Odessa: Astroprint. [in Ukrainian]

7. Rogdestvenskaya V., Nebylitsyn V., Borisova M. et al. (1960) Comparative study of various indicators of the strength of the human nervous system // Questions of psychology. No. 5.. [in Russian]

8. 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 787.61:7.071.1(8)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-31>**Станіслав Сергійович Жовнір**

ORCID: 0000-0002-9641-8799

аспірант, асистент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтваПрикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
szhovnir@gmail.com

ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ: НАЦІОНАЛЬНІ, РЕГІОНАЛЬНІ І ПЕРСОНАЛЬНІ ПРАКТИКИ

У статті пропонується комплексний аналіз історичних етапів та провідних тенденцій розвитку академічного гітарного мистецтва у взаємодії композиторської, виконавської та педагогічної площин, розвитку музично-виразових можливостей гітари, характерних стилізованих та жанрових особливостей репертуару різних епох, еволюції техніки гри. **Метою статті** постає аналіз гітарного мистецтва ХХ ст. у систематизації здобутків національних, регіональних та персональних практик. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципі історизму, фундаментальному для музикознавства, а також на методах системного, порівняльного, описового і культурологічного аналізу. Термінологія дослідження включає назви та поняття, що традиційно застосовуються в музикознавстві, а також специфічні терміни, що існують в гітарному виконавстві та педагогіці. **Наукова новизна** визначається спробою цілісної, історично простеженої характеристики національних, регіональних та індивідуальних аспектів розвитку гітарного мистецтва упродовж ХХ століття. **Висновки.** Встановлено, що формування академічного напрямку в гітарному мистецтві відбувалося в різних національних культурах у декількох площинах: конструювання інструмента, композиторська творчість, освітні центри, виконавські школи. Важливу роль у розвитку гітарного академізму відіграли персональні здобутки композиторів і виконавців. Зокрема, активному входженню гітари в академічне музичне мистецтво сприяла творчість митців-конструкторів, композиторів, виконавців, педагогів як Європи, так і Латинської Америки, зокрема: А. Де Торреса, В. Аріаса, М. Раміреса, Х. Раміреса, І. Флета, А. М. Монтеро, Г. Хаузера, М. Веласкеса. М. Родрігеса, Р. Шнайдера, Ф. Таррега, М. Понсе, А. Сеговії, А. Барріоса Мангорі, Е. Вілла-Лобоса, Л. Брауера, Е. Пухоля, П.С. Агафошина, О.М. Іванова-Крамського.

Ключові слова: гітарне мистецтво, академічне виконавство, композиторська творчість, конструювання, гітарні школи.

Zhovnir Stanislav Serhiiovych, Graduate Student, Assistant at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The guitar art of the XX century: national, regional and personal practices

A comprehensive analysis of the historical stages and leading trends in the development of academic guitar art in the interaction of the composer, performing and pedagogical planes, the development of the musical and expressive capabilities of the guitar, the characteristic style and genre features of the repertoire of different eras, the evolution of playing technique is offered in the article. The purpose of the work is analysis of the guitar art of the twentieth century in the systematization of the achievements of national, regional and personal practices. The research methodology is based on the principle of historicism, which is fundamental for musicology, as well as on the methods of systemic, comparative, descriptive and cultural analysis. The research terminology includes names and concepts traditionally used in musicology, as well as specific terms that exist in guitar performance and pedagogy. Scientific novelty is determined by an attempt at a holistic, historically traced characterization of national, regional and individual aspects of the development of guitar art throughout the twentieth century.

Conclusions. *It has been found that the formation of the academic direction in the art of guitar took place in different national cultures in several dimensions: musical instrument construction, composers oeuvre, educational centers, performing schools. Personal achievements of composers and performers played an important role in the development of guitar academism. In particular, the active entry of the guitar into academic musical art was facilitated by the creativity of the master designers, composers, performers, teachers from both Europe and Latin America, in particular – A. De Torres, V. Arias, M. Ramirez, J. Ramirez, I. Flat, A. M. Montero, G. Hauser, M. Velazquez, M. Rodriguez, R. Schneider, F. Tarrega, M. Ponce, A. Segovia, A. Barrios Mangori, E. Villa-Lobos, L. Brauer, E. Pujola, P. S. Agafoshin, A.N. Ivanov – Kramskoy.*

Key words: *guitar art, academic performance, composing, construction, guitar schools.*

Жовнір Станіслав Сергеевич, аспірант, асистент кафедри музичної українистики і народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Гитарное искусство XX века: национальные, региональные и персональные практики

В статье предлагается комплексный анализ исторических этапов и ведущих тенденций развития академического гитарного искусства во взаимодействии композиторской, исполнительской и педагогической плоскостей, развития музыкально-выразительных возможностей гитары, характерных стилевых и жанровых особенностей репертуара разных эпох, эволюции техники игры. Цель статьи – анализ гитарного искусства XX в. в систематизации достижений национальных, региональных и персональных практик. Методология исследования основана

на принципі історизма, фундаментальному для музикознавства, а також на методах системного, порівняльного, описального і культурологічного аналізу. Термінологія дослідження включає назви і поняття, традиційно застосовуються в музикознавстві, а також спеціалізовані терміни, що існують в гітарному виконавстві і педагогіці. **Наукова новизна** визначається спробою цілісного, історично прослідкованого аналізу національних, регіональних і індивідуальних аспектів розвитку гітарного мистецтва на протязі ХХ століття. **Висновки.** Встановлено, що формування академічного напрямку в гітарному мистецтві відбувалося в різних національних культурах в декількох площинах: конструювання інструмента, композиторське мистецтво, освітні центри, виконавські школи. Важливу роль в розвитку гітарного академізму зіграли особисті досягнення композиторів і виконавців. В частині, активному входженню гітари в академічне музикальне мистецтво сприяло мистецтво майстрів-конструкторів, композиторів, виконавців, педагогів як Європи, так і Латинської Америки, зокрема: А. Де Торреса, В. Ариаса, М. Раміреса, Х. Раміреса, І. Флэта, А. М. Монтеро, Г. Хаузера, М. Веласкеса, М. Родригеса, Р. Шнайдера, Ф. Таррегі, М. Понсе, А. Сеговіи, А. Барріоса Мангорі, Е. Вілья-Лобоса, Л. Брауэра, Е. Пухоля, П. С. Агафшина, А. Н. Іванова-Крамського.

Ключові слова: гітарне мистецтво, академічне виконавство, композиторське мистецтво, конструювання, гітарні школи.

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасних інтеграційних процесів неабиякий інтерес привертає до себе гітарне мистецтво, що синтезує впливи різних культур, національних та регіональних традицій. Актуальними постають дослідження етнокультурних впливів на розвиток академічного гітарного виконавства та на формування нових стилізованих тенденцій. Значною є заслуга окремих видатних виконавців та композиторів ХХ ст., які сформували основний жанровий і тематичний спектр гітарного репертуару, сприяли активному входженню інструмента у сферу академічної музики. Розуміння провідних тенденцій розвитку сучасного українського гітарного мистецтва неможливе без урахування світового досвіду митців та їхнього творчого доробку.

Мета статті – аналіз гітарного мистецтва ХХ ст. у систематизації здобутків національних, регіональних та персональних практик. При цьому актуалізуються завдання конкретизації мистецьких здобутків композиторів та виконавців для гітари, визначення жанрового кола й аналіз стилізованих характеристик їх творчості для гітари.

Наукова новизна визначається спробою цілісної, історично простеженої характеристики національних, регіональних та індивідуальних аспектів розвитку гітарного мистецтва упродовж ХХ століття, їх впливів на українську гітарну практику.

Виклад основного матеріалу. Достовірно визначити час виникнення інструмента з ознаками гітари вельми важко. Початок поклало вдосконалення, пов'язане з появою шийки (грифу) інструмента, що грала роль «підсилювача міцності» (розвиток цього типу щипкових призвів до появи арфи, псалтеріума, гусел тощо), а потім ладів на грифі. Лише з VII–VIII ст. в Іспанії, куди прототип гітари потрапив через Азію, Асирію та Вавилон, з'являється фідокула («батько» латинської гітари), а потім мавританська гітара. Різниця в прийомах гри на цих інструментах змушує віддати перевагу латинській гітарі як прототипу класичної. До XVI ст. тут існували два її різновиди: мавританська, звуки з якої видобувалися щипком, і кастильська, на якій грали акордами. Сучасний інструмент – свого роду гібрид цих інструментів. У XVII ст. гітара стає популярною при королівських дворах – особливо у Англії та Франції. Численні придворні композитори – Франческо Корбетта, Робер де Візе та ін. – внесли вагомий внесок у становлення гітарних жанрів – сонати, тріо-сонати, сюїти, дуетів гітари та голосу.

Гітарне мистецтво до XIX ст. формувалося відособлено від основних тенденцій світової музичної культури – завдяки тому, що сила звуку гітари підходить більше для камерної аудиторії. Не ставши повною мірою академічним, гітарне мистецтво заклало необхідний «репертуарний фундамент» для наступного періоду. У першій половині XIX ст. Діонісіо Агуадо запровадив у широку практику нігтьовий метод звуковидобування та винайшов конструкцію підставки для кріплення нижньої частини мензури, яка використовується й сьогодні. Його друг та співвітчизник Фернандо Сор розширив технічні можливості гітари завдяки широкому використанню прийома барре та інших нововведень.

Гітара набула сучасного виду приблизно у середині XIX ст. завдяки творчим розробкам майстра Антоніо де Торреса. Вона стає глибшою та ширшою. Встановлюється мензура – вібруюча частина струни – 65 см. Трансформувався гриф – він стає більш широким та опуклим відносно деки, продовжується до резонаторного отвору. Встановлюється оптимальна

кількість (сім) віялових пружин і новий принцип їх розташування [18, с. 63].

У другій половині XIX ст. настав час занепаду гітарного мистецтва. Оперна, симфонічна музика, що досягла свого розквіту, витіснила гітару та затримала її розвиток на довгі роки. За влучними словами А. Сеговії, «гітару повісили на стіни перукарень», основним її призначенням став примітивний акомпанемент салонним романсам, музиканти перестали сприймати гітару як серйозний інструмент. Багато старих традицій зійшло нанівець, втрачено безліч рідкісних нот та манускриптів, все менше ставало віртуозів, все більше дилетантів.

Іспанія дала початок відродженню гітари, дарувала світові яскраве ім'я композитора, соліста-віртуоза і педагога **Франсіско Таррегі** (1852–1909). Його новаторська для свого часу техніка гри надихає на творчість його друзів – композиторів: І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фалья та інших. У їхніх фортепіанних творах часто можна почути наслідування гітарі. Таррега створив власну школу гри на гітарі. До його кращих учнів належать Мігуель Льобет, Еміліо Пухоль, Домініко Прат, Даніель Фортеа, Іларіон Лелюп та інші відомі концертанти. На сьогодні всі видані «Школи» Е. Пухоля, Д. Фортеа, Д. Прата, І. Лелюпа, І. Аренса і П. Роча засновані на методі вчення Таррегі [7, с. 64].

Початок XX ст. – це час рішучих змін у розвитку гітарного мистецтва. У всій Європі (за винятком Іспанії) спостерігається спад інтересу до гітарного мистецтва. Романтична гітара, на якій грали Сміта, Джуліані, себе вже вичерпала, а нова класична гітара, сформована іспанським майстром А. де Торресом у другій половині XIX ст., відповідала новій естетиці, але ще не встигла поширитися по всій Європі. Попри інтерес до гітарного мистецтва з боку європейських композиторів Нової віденської школи, гітара страждає від досить посереднього сольного репертуару. Але поява нового покоління виконавців – учнів і наступників Ф. Таррегі (Н. Любет, Е. Пухоль, А. Сеговія та ін.) сприяє поширенню гітарного мистецтва по всьому світу. Для гітари починають писати багато європейських композиторів, серед яких М. де Фалья, Д. Мійо, Ф. Пуленк, І. Стравінський. Формується особливий гітарний репертуар, основною властивістю якого була опора на фольклор і класико-романтичні традиції [11, с. 106–107].

У XX ст. репертуар для гітари істотно розширюється, як за рахунок сучасних творів, написаних спеціально для неї, так і шляхом перекладень для гітари музики попередніх епох. Гітаристи стали грати лютневу музику, сонати і партіти І. С. Баха, твори іспанських і латиноамериканських авторів. У порівнянні з XIX ст. істотно змінилася техніка гри, у зв'язку із чим посилювалися її динамічні та виразні можливості. Так, справжньою революцією став перехід на нігтьовий спосіб звуковидобування. Звучання гітари посилювалося також завдяки вживанню апояндо. Гітаристи стали використовувати темброві можливості інструменту. Змінився підхід до аплікатури лівої руки. Крім того, з'явилася безліч нових прийомів та штрихів, що частково прийшли з народних шкіл, частково з музичного авангарду.

Перші десятиліття XX ст. відкрили ціле сузір'я гітаристів «з великої літери»: Джона Вільямса і Джуліана Бріма, Іду Престі і Олександра Лаго, творчість яких до нині залишається актуальною в гітарному репертуарі.

Адрес Сеговія (1893–1987) – ентузіаст, подвижник гітари, розкриває її безмежні можливості. Іспанський гітарист вважається батьком сучасної академічної гітари. Виняткову роль в історії розвитку інструменту відіграли його виконавське, педагогічне дарування та здібності організатора та пропагандиста. М. Вайсборд пише: «Для затвердження гітари як концертного інструмента їй не вистачало того, чим володіли, наприклад, фортепіано або скрипка: високохудожнього репертуару. Історична заслуга Адреса Сеговії і полягає перш за все у створенні такого репертуару» [5]. Під його впливом композитори писали сонати, цикли прелюдій, сюїти, програмні етюди, камерні жанри, концерти для однієї, двох, чотирьох гітар з оркестром. У цих творах яскраво просліджуються класико-романтичні особливості: використання класичних форм, ладо-гармонічного відношення, жанрових канонів (Соната Джіоккоза Х. Родріго, Каватина А. Тансмана, Концерт D-dur для гітари з оркестром М. Кастельнуово-Тедеско) орієнтація на програмність музики (сюїта «Замки Іспанії» Ф. Морено-Тороби, «Сюїта Компстелана» Ф. Момпу), посилення національних особливостей (використання фольклору своєї країни) – «Гаротін і Солярес» Х. Туріну, Концерт «Аранхуес» Х. Родріго.

Істотний внесок до світової скарбниці гітарного мистецтва зробив **Агустін Барріос Мангорі** (1885–1944) – геніаль-

ний парагвайський композитор та гітарист-віртуоз. Він розширив можливості гітари, створив новий вид музики для гітари соло у рамках функціональної гармонії, використовуючи всі шість струн та дев'ятнадцять ладів, чого до нього ніхто ще не досягав. Це можна побачити у записах його «Парагвайського танцю» або «Un sueño de la Floresta». Його етуди тремоло (Un Sueño en la Floresta, Contemplación и Una Limosna por el Amor de Dios) розвивають цей вид техніки ще більше в порівнянні, наприклад, зі «Спогадами про Альгамбру» Ф. Таррегі [3].

Класично-романтичні традиції – не єдине, що стало характерним для гітарної музики 30–40-х років ХХ століття. На цей час прийшовся розквіт одного з найбільш своєрідних її напрямків – латиноамериканської музики, у якій зливається американська та нова іспанська гітара, що стало перспективою появи нових творчих здобутків. Своєрідність та унікальність латиноамериканської музики – у синтезі культур трьох різних материків: Америки, Європи та Африки. Такого феномену немає більше ніде у світі. Яскравими представниками латиноамериканської музики є К. Густавіно, Х. Кордосо, Х. Марель, А. Хінастера, А. Пьяцолла, Е. Фалю, Р. Лара, М. Торес, К. Тіра та ін. Їхня музика особливо популярна серед виконавців сучасності завдяки своїй демократичності та яскравій фольклорній основі.

У сфері бразильської гітарної музики, заснованої на традиціях фольклору, працювало багато талановитих композиторів: Пернамбуко, Бонфа, Альмейда та ін., які використовували у своїх творах ритми bossa nova і samba, що дало новий поштовх творчим пошукам у США та Європі. Бразильські та кубинські композитори кращі роки своєї творчості провели на території Західної Європи, тому їх музика справедливо може називатися європейською.

Один із найвідоміших бразильських композиторів **Ейтор Вілла-Лобос** (1887–1959) – засновник національної композиторської школи, ініціатор створення та президент Бразильської академії музики. Найбільш характерною рисою його творчості стало використання народних форм та жанрів, популяризація бразильського фольклору. Він також розробив власну систему музичного виховання дітей. Майже всі гітарні твори написані під впливом А. Сеговії та присвячені йому. Серед найважливіших – Концерт для гітари у супроводі орке-

стру (1952), який вперше виконав саме А. Сеговія у Парижі, два цикли – 5 прелюдій та 12 етюдів, 2 «Шоро», численні мініатюри [14, с. 101–122].

Мануель Понсе (1882–1948) – мексиканський композитор та педагог, майстер художньої стилізації. На його творчість сильно вплинули гармонія та форма традиційних мексиканських пісень. Писав музику для інструментів соло, для камерних ансамблів та оркестрів. Найбільш відомі його гітарні твори: *Sonata mexicana* (1925), *Thème varié et Finale* (1926), *Sonata III* (1927), *Sonata clásica* (1928), *Sonata romántica* (1929), *Suite en la Mineur* (1929), *Variations and Fugue on «La Folia»* (1929), *Valse* (1937), *Sonatina meridional* (1939), *Variations on a Theme of Cabezyn* (1948) [9].

У другій половині ХХ ст. гітара повністю включається до академічної культури. Її почали використовувати у всіх експериментальних течіях другої хвилі авангарду 50–70-х років: Концерт для гітари з оркестром «Три графіки» Моріса Охани, «Адаптовані гітари I і II» Гарі Прагча, «Пісні, гудіння, рефрени смерті» Дж. Крумба та ін. Нове покоління віртуозів 80–90-х років довело техніку гри до раніше недосяжного рівня. Лідерство належить італійській школі (К. Маріконе, А. Дезидеріо, Ф. Платіно). В Америці – М. Барруеко та брати Ассад, у Німеччині – Т. Хопшток, в Англії – Д. Рассел. В основі творчості композиторів нового покоління лежить нове розуміння синтезу епох, стилів, напрямків, культур, світосприйняття. Це характерно як для гітарної музики, так і для академічної музики в цілому. Серед таких творів – Подвійний концерт для гітари і сітара К. Домініконі, Концерт для гітари з оркестром «Метіс» Р. Діенса.

Значне, особливе місце серед гітаристів-композиторів другої половини ХХ ст. посідає кубинець **Лео Брауер** (1939). Брауер починав із фламенко, пізніше вчився класичному стилю у І. Ніколи, а також музиці епохи Відродження у Е. Пухоля у Європі. Створив музику до більш ніж 50 фільмів, написав для гітари «П'єсу без назви», Прелюд, «Характерний танець», 5 легких етюдів, Три концертних танця для гітари та оркестру струнних інструментів, Концерт для гітари, *Para sonar a dos* для гітари та магнітофону, *Santicum* для гітари, «Тарантас» у стилі фламенко. Завдяки йому американська гітара остаточно вийшла за рамки фольклорного інструменту та здобула статус повноцінного академічного інструменту [9].

XX століття відкриває нові школи гітари, нові імена віртуозів-педагогів. **Еміліо Пухоль** (1886–1980) – іспанський (каталонський) класичний гітарист, виконавець на віуелі, композитор і видатний педагог. Зацікавився класичною гітарою, почувши виконання Франціско Таррегі, і протягом семи років брав у нього уроки. У протилежність Андресу Сеговії, що грав нігтями, Пухоль дотримувався техніки Таррегі, що вважав за краще видобувати звук подушечками пальців, досягаючи м'якшого, але і більш обмеженого по тембру звучання. У віці 60 років він став професором гітари і віуели в консерваторіях Барселони і Лісабона.

У своїй «Школі гри на шестиструнній гітарі» Еміліо Пухоль формує ті нові принципи, які внесли до гітарного виконання іспанські гітаристи Ф. Таррега і Е. Льобет [15]. Перш за все, це стосується звукових можливостей гітари: широке вживання апояндо дозволило інструменту звучати голосніше. Крім того, значно розширилися технічні засоби гітари, і, внаслідок цього, розширився гітарний репертуар. Саме завдяки заслугам іспанської школи, гітара в двадцятому столітті стає концертним інструментом.

Його принципи гри багато в чому відрізняються від класичної італійської гітарної школи XIX століття. Перш за все, це стосується звуковидобування. У італійців основний прийом для пальців іта – тірандо, тобто щипок. Пухоль вже з перших вправ учить грати з опорою, тобто використовувати прийом апояндо. Водночас великий палець у італійців грає з опорою на сусідню струну, застосовуючи апояндо, тоді як представники іспанської школи для великого пальця правої руки використовують тірандо. На наш погляд, сучасний гітарист повинен рівною мірою володіти двома цими способами [4].

Петро Агафошин (1874–1950) – російський гітарист, один із перших педагогів та виконавців на шестиструнній гітарі. Акомпанував видатним співакам – Ф.І. Шаляпіну, Д. Смирнову, Т. Руффо. Брав участь у виконанні опери Массне «Дон Кіхот» у 1916 році, де акомпанував Шаляпіну. Неодноразово зустрічався з Андресом Сеговією, який мав на нього великий вплив, надихнувши на необхідні корективи у постановку та прийоми гри. Сеговія назвав Агафошина кращим московським гітаристом. Під враженням від спілкування з іспанським гітаристом Агафошин написав книгу «Новое о гитаре»,

видану у 1928 році [1]. Агафшин вів курси гітари та викладав у Московській консерваторії, видав понад десять збірників п'єс класиків шестиструнної гітари та шість альбомів власних транскрипцій та композицій

Створив «Школу гри на шестиструнній гітарі», що стала першим у СРСР фундаментальним методичним посібником [2]. Основними методичними положеннями якої стали:

1. Учень повинен пройти основні етапи, які пройшла сама гітара в її історичному розвитку, ознайомитися з прийомами та техніками гітаристів різних стилів та епох.

2. Учень повинен навчатися гри не на сухому учбово-тренувальному матеріалі типу вправ та етюдів, а на вміло підбраному високомистецькому матеріалі, що виховує смак та приносить не тільки практичні та технічні навичка, але й естетичне задоволення від навчання.

3. Основний сенс існування гітари, за переконанням автора, полягає у ліричності, задушевності, чистоті та красі звуків. Гітарі не личить бравурність, форсування звуку [4].

Олександр Іванов-Крамської (1912–1973) – видатний гітарист, композитор, диригент, педагог, автор «Школи гри на шестиструнній гітарі», учень Агафшина. Акомпанував І.С. Козловському та Н.А. Обуховій. Диригував Ансамблю пісні й танцю, Народному хору та оркестру народних інструментів на головному радіо. Автор п'єс та двох концертів для гітари з оркестром. Завдяки йому гітара стала професійним інструментом, її стали викладати у середніх та вищих музичних закладах не тільки у Росії, а й на пострадянському просторі. На його честь проводиться щорічний Московський міжнародний фестиваль гітарної музики імені О.М. Іванова-Крамської [6, с. 20–30].

Не можна не згадати й про майстрів із виготовлення музичних інструментів, оскільки удосконалення гітари створило підґрунтя для розвитку технічних і художніх можливостей інструмента. Для ХХ століття характерні два принципово нових явища. По-перше, стилістичне та інструментально-виконавське новаторство, пов'язане з відходом від традиційних прийомів композиторського письма, вимагає від майстрів музичних інструментів збагачення технічних та виразних можливостей гітари. На світ з'являються нові види гітар, лиш віддалено схожих з більш давніми взірцями. По-друге, нові течії як у музичних стилях, так і в галузі кон-

струкції інструмента віднині зароджуються не у Європі, а в Америці [18, с. 65].

Першість у виготовленні класичних інструментів досі утримують іспанці. Завдяки діяльності Антоніо де Торреса наприкінці XIX – початку XX століття головним центром виготовлення концертних гітар стає Мадрид. Тут працюють видатні майстри: Вісенте Аріас, Мануель та Хосе Рамірес, які виховали ціле сузір'я чудових майстрів. Барселона також залишається важливим центром, тут працює Ігнасіо Флета, чії інструменти привертають увагу великих виконавців. Видатна школа майстрів є й у Гренаді, найбільш відомий – Антоніо Марин Монтеро [18, с. 68].

Чимало видатних гітаристів творчо працюють і в інших країнах: Герман Хаузер (ФРН), Робер Буше (Франція), Давид Рубіо та іспанець Хосе Романільос (Англія), Мануель Веласкес, Мануель Родрігес, Ріхард Шнайдер (США). Шнайдер, учень мексиканця Хуана Піментала, намагається використовувати точні акустичні розрахунки, що веде до використання незвичайних форм пружин, підставок, всього корпусу. Хосе Рамірес та Нарсісо Йеспес конструюють десятиструнну гітару з додатковими басовими струнами, що звучать нижче E (великої октави).

Водночас молоді майстри створюють копії старовинних інструментів «Vieux-Paris» для більш точного виконання репертуару бароко. Роста попит на фабричні гітари, виробництво яких переноситься у країни Далекого Сходу. Тут першість за «Хонда» (Корея) «Ямаха», «Аріа», «Кохно», «Темікура» (Японія), які витісняють відомі фірми ФРН та Італії. Проте гітари ручної роботи продовжують купляти у іспанців (класичні та фламенко) та США (джаз та фолк) [18, с. 74–75].

Сучасне гітарне мистецтво України також активно розвивається в руслі новітніх тенденцій європейської класичної гітарної школи. Гітарні композитори поєднують здобутки європейської, латиноамериканської та національної музики. Значну дослідницьку роботу проводила В. Сидоренко, яка здійснивала збір, транскрипцію та видавництво творів, написаних для гітари соло такими композиторами, як М. Скорик, Є. Станкович, В. Камінський, О. Щетинський, К. Цепколенко та інші. Крім того, варто згадати сучасних українських композиторів М. Стецюна та А. Золкіна, які написали «Іспанський концерт» та «Концерт № 1» для гітари з оркестром відповідно.

Також потрібно зауважити, що в Україні у 2000 році створена Асоціація гітаристів (очолювана К. Чеченею), яка є структурним підрозділом Національної всеукраїнської музичної спілки. Асоціація гітаристів НВМС регулярно проводить концерти, майстер-класи, семінари, творчі вечори відомих українських та зарубіжних виконавців: «Гітарні перспективи», «Світ гітари», концерти талановитих гітаристок «Пані гітара», всеукраїнські та міжнародні фестивалі гітарного мистецтва (В. Петренка, «Осінні фарби», пам'яті К. Смаги, «Київ» та ін.) Потрібно відзначити, що в Україні є професійні гітарні ансамблі, найбільш відомі з яких «Flame», «Бельканто», «Фієста», а також квартет гітаристів при Національній філармонії України (Київ) [8, с. 18–27].

В історії гітарного мистецтва України можна виділити імена багатьох видатних корифеїв. **Костянтин Смага** (1912–1985) – один із піонерів вітчизняної класичної гітари, видатний віртуоз і педагог. Працював над транскрипціями класичних творів для гітари, обробками народних і популярних пісень. Автор серії нотних збірок: «Українські народні пісні», «П'єси для шестиструнної гітари», «Сучасні пісні в перекладенні для шестиструнної гітари» та ін. Серед найвідоміших вихованців К. Смаги – В. Вільгельмі, Є. Зайцев. Л. Косатова, С. Колесник, Л. Колесникова, Г. Любимов, В. Манілов. О. Мітрошин, С. Самоткін, І. Степанов. Методичні поради К. М. Смаги сприяли розвитку виконавської майстерності І. Кузнецова, В. Петренка, П. Полухіна, А. Шпакова, С. Крахмальникова, В. Осинського та інших відомих музикантів [17].

Анатолій Шевченко (1938–2012), гітарист-віртуоз, композитор, музикознавець, лауреат міжнародних конкурсів, автор книг з історії фламенко, безлічі монографічних та авторських концертних програм, які дають можливість ознайомитися з усіма стилями та напрямками – від давньогрецької кіфаристики до сучасного авангарду. Серед його творів – «Музика при свічах» (класицизм та модерн), «Музика Еллади», програма «Бах та сучасність», «Думи мої» (як акомпанемент поезії Тараса Шевченка) [19].

Валерій Петренко (1939) – гітарист-віртуоз, учень Іванова-Крамського, випускник Львівської консерваторії, композитор, перший в історії нашої країни гітарист – народний артист України (1999). Акомпанував співакам Ю. Гуляєву, А. Солов'яненко, М. Кондратюку. Перший вітчизняний виконавець кон-

церту «Аранхуес» Х. Родріго. Автор програми «Театр Валерія Петренко» – першого у світі Театру гітари. [16].

Микола Михайленко (1952), гітарист-віртуоз, педагог, лауреат Всеукраїнського конкурсу. Видав повний цикл Хрестоматій для ДМШ, вокальні збірники з акомпанементом гітари. Автор ряду перекладів для гітари популярних мелодій і танців, редактор-укладач репертуарних збірників для ДМШ. Автор багатьох п'єс, обробок, етюдів, монографії «Довідник гітариста», підручника «Методика викладання гри на гітарі» (Київ-2003 р). Працював з М. Кондратюком, К. Столяром, Н. Петренко-Матвійчук [11].

Лео Вітошинський (1941–2008) – австрійський гітарист-віртуоз українського походження. Учень Сеговії та Йєпеса, лауреат міжнародних конкурсів, професор Університету міста Грац (Австрія). Педагог, кавалер «Великого ордена за заслуги перед Республікою Австрія». Лео Вітошинський – нащадок інтелігентного українського роду з Галичини. Активно сприяв розвитку австро-українських культурних зв'язків. Заснував премію молодим музикантам. Почесний професор Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка, заслужений артист України (2001). Входив у склад журі престижних міжнародних конкурсів. Автор книги «Cantabile e ritmico. Про мистецтво гри на гітарі» [13].

Висновки. Таким чином, становлення академічного напрямку в гітарному мистецтві відбувалося в декількох площинах розвитку: конструювання інструмента, композиторська творчість, методичні видання, навчальні центри, виконавські школи в різних національних культурах. Можна сказати, що в ХІХ столітті була закладена серйозна професійна база для того стрімкого стрибка, який стався в ХХ столітті, коли гітара стала інструментом академічним і концертним.

У ХХ столітті репертуар для гітари істотно розширився, як за рахунок сучасних творів, написаних спеціально для неї, так і шляхом аранжування для гітари музики попередніх епох. Істотно змінилася техніка гри, з'являються нові прийоми гри, що частково прийшли з народних шкіл, частково з музичного авангарду. Головними характерними рисами цього розвитку стали асиміляція різних стилів та напрямів, кристалізація нової музичної мови, нових принципів композиції, формоутворення, формування різних естетичних платформ, у т.ч. і на основі технічного вдосконалення інструмента.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафошин П.С. Новое о гитаре. Москва : Госиздат. Музыкальный сектор, 1928. 60 с.
2. Агафошин П.С. Школа для шестиструнной гитары. 2-е издание. Москва : Искусство. 1938. 207 с.
3. Агустин Барриос Мангоре (Agustin Pio Barrios). Офіційний сайт Н. Болдирєва. URL : http://boldyrev.net/guitarclass/st_barrios.htm.
4. Александрова М. Обзор гитарных школ. URL : <http://gitarist.by/guitar-schools-obzor/>.
5. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. Москва, 1989. 208 с.
6. Вайсборд М. Об А. М. Иванове-Крамском. День почтения гитаре. Очерк второй. *Музыкальная жизнь*. № 4. 1988. С. 29–30.
7. Вольман Б. Гитара и гитаристы: очерк истории шестиструнной гитары. Ленинград : Музыка, 1968. С. 25–70.
8. Гітара в Україні. *Асоціація гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки*. № 1. 2008. С. 18–27.
9. Лео Брауер. Гитаристы и композиторы. URL : <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/brouwer.htm>
10. Мануель Понсе. Гитаристы и композиторы. URL: http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/ponce_mm.htm.
11. Михайленко Н.П. Гитаристы и композиторы. URL : <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/mikhaylenko.htm>.
12. Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов. Ленинград : Музыка, 1986. С. 106–107.
13. Петров И. Профессор Витошинский и венские украинцы. *Сегодня*. 22.04.99.
14. Пичугин П. Эйтор Вилла Лобос и бразильская национальная музыкальная культура. *Культура Бразилии*. Москва : Наука, 1981. С. 101–122.
15. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва : Сов. композитор, 1978. 189 с.
16. Савицкая О. Гитары многоцветная палитра. URL : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/gitary_mnogotsvetnaya_palitra.html.
17. Смага К. Гитаристы и композиторы. URL : <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/smaga.htm>.
18. Шарнассе Е. Шестиструнная гитара от истоков до наших дней. Москва : Музыка, 1991. С. 61–75.
19. Шевченко А. Гитаристы и композиторы. URL : <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/shevtschenko.htm>.

REFERENCES

1. Agafoshin P.S. (1928). New about the guitar. M.: Gosizdat. Music sector. [in Russian]
2. Agafoshin P.S. (1938). School for six-string guitar. 2nd edition. Moscow: Art. [in Russian]

3. Agustin Barrios Mangore (Agustin Pio Barrios). Official site of N. Boldyrev: URL: http://boldyrev.net/guitarclass/st_barrios.htm [in Ukrainian]
4. Alexandrova M. Review of guitar schools. URL: <http://gitarist.by/guitar-schools-obzor/> [in Russian]
5. Weisbord M. (1989). Andres Segovia and the guitar art of the twentieth century. M. [in Russian]
6. Vaysbord M. (1988). About A. M. Ivanov-Kramskoy. A tribute to the guitar. The second sketch. Music life. No. 4. [in Russian]
7. Volman B. (1968). Guitar and guitarists: an outline of the history of the six-string guitar. L.: Muzyka. [in Russian]
8. Guitar in Ukraine (2008). Guitarists Association of the National All-Ukrainian Music Union. № 1. [in Ukrainian]
9. Leo Brower. Guitarists and Composers. URL <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/brouwer.htm> [in Russian]
10. Manuel Ponce. Guitarists and Composers. URL: http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/ponce_mm.htm [in Russian]
11. Mikhailenko N.P. Guitarists and Composers. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/mikhaylenko.htm> [in Russian]
12. Otyugova T., Galembo A., Gurkov I. (1986). The birth of musical instruments. L.: Music. P. 106–107. [in Russian]
13. Petrov I. (1999). Professor Vitoshinsky and Viennese Ukrainians. Today. 22.04. [in Russian]
14. Pichugin P. (1981). Heitor Villa Lobos and the Brazilian national musical culture. Brazilian culture. Moscow: Nauka. P. 101–122. [in Russian]
15. Puhol E. (1978). School of playing a six-stringed guitar. M.: Sov. Composer. [in Russian]
16. Savitskaya O. Guitars a multicolor palette. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/gitary_mnogotsvetnaya_palitra.html [in Russian]
17. Smaga K. Guitarists and Composers. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/smaga.htm> [in Russian]
18. Sharnasse E. (1991). Six-string guitar from the beginnings to the present day. M.: Music. C. 61-75. [in Russian]
19. Shevchenko A. Guitarists and Composers. URL: <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/shevtschenko.htm> [in Russian]

УДК 781.68:786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-32>**Уляна Богданівна Молчко**

ORCID: 0000-0003-1519-6053

доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
u.molchko@gmail.com

ЩОДО ПРОБЛЕМ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ЧАБАРАШОК» ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Мета роботи – здійснити музично-естетичний аналіз ансамблевих п'єс С. Людкевича й обґрунтувати комплекс виконавських засобів виразності для втілення образно-емоційної сфери. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний і компаративний методи. **Наукова новизна** полягає в здійсненні виконавського аналізу «Чабарашок» С. Людкевича з погляду інтерпретаційних проблем, які зумовлені жанрово-стилістичними особливостями, фактурним викладом ансамблевих творів, художньо-образним наповненням. Також здійснюється спроба привернути увагу піаністів до маловідомих композицій корифея української музики задля уведення їх до концертних і навчальних програм. **Висновки.** Інструментальні ансамблеві твори українських композиторів становлять невід'ємну частку концертного та педагогічного репертуару сучасних піаністів. Фортепіанні п'єси фундатора національної музики Станіслава Людкевича є скарбницею української музики, глибоке художньо-образне наповнення й жанрово-стилістичне різноманіття ставить їх у рівень мистецьких надбань світової культури. Ансамблеві композиції для фортепіано львівського митця становлять неповторну сторінку української камерно-інструментальної музики. Розуміючи нестачу національного педагогічного репертуару для молоді, С. Людкевич у 1912–1913 роках створює декілька чабарашок для дуету піаністів. «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки ґрунтуються на жанрових ознаках маловідомого зразка українського народного танцю. Танець чабарашка є одним із маловідомих взірців народної інструментальної музики й досить рідко застосовувався митцями в професійній композиторській творчості. Ритмічне розмаїття, синкоповані послідовності, застосування ладів народної музики споріднюють ці ансамблеві п'єси з карпатськими фольклорними зразками коломийок. Аналізуючи багату

фактуру обох партій, у яких застосовано оркестрові прийоми викладу музичного матеріалу, автор статті наголошує на романтичних стильових ознаках п'єс. Дослідження підтверджує мистецьку й дидактичну вартість «Чабарашок» для фортепіано в чотири руки, котрі варто впроваджувати в концертний і навчальний процес.

Ключові слова: С. Людкевич, чабарашки, фортепіанний ансамбль, виконавська інтерпретація, українська народна танцювальна музика, інструментальна фактура.

Molchko Uliana Bohdanivna, Associated Professor at the Science Musical Sociography and Pianoforte Department of the Education and Researcher Musical Art Institute of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
To the problems of interpretation of Stanislav Lyudkevych's "Chabarashky" for piano duet

Objective of the work – conduct musical-aesthetic analysis of S. Lyudkevych's ensemble plays and to substantiate a complex of performing expression means for the embodiment of figurative-emotional sphere. **The methodology** is based on system-analytical and comparative methods. **The scientific novelty** lies in the performance analysis of S. Lyudkevych's "Chabarashky" from the point of view of interpretive problems, which are determined by genre and stylistic peculiarities, ensemble works textural presentation, artistic and figurative content. There is also an attempt to draw the pianists' attention to the little-known compositions of the Ukrainian music leading figure in order to introduce them to concert and educational programs. **Conclusions.** Instrumental ensemble works of Ukrainian composers are an integral part of the concert and pedagogical repertoire of modern pianists. The piano pieces of the national music founder Stanislav Lyudkevych are a treasure house of Ukrainian music, the deep artistic and figurative content, genre and stylistic diversity put them at the level of world culture artistic heritage. Ensemble compositions for piano by the Lviv artist constitute a unique page of the Ukrainian chamber and instrumental music. Realizing the lack of national pedagogical repertoire for young people, S. Lyudkevych in 1912–1913 created several chabarashkas for a piano duet. "Chabarashky" for the four hands piano playing is based on the genre features of a little-known example of Ukrainian folk dance. Chabarashka's dance is one of the little-known examples of folk instrumental music and has been rarely used by artists in professional composition. Rhythmic diversity, syncopated sequences, application of folk music modes make these ensemble pieces related to Carpathian folklore samples of kolomyiky. Analyzing the rich texture of both parts, in which the orchestral methods of presenting the musical material are used, the author of the article emphasizes the romantic stylistic features of the plays. The research confirms the artistic and didactic value of "Chabarashky" for the four hands piano playing, which should be introduced into the concert and educational process.

Key words: S. Lyudkevych, chabarashky, piano ensemble, performance interpretation, Ukrainian folk dance music, instrumental texture.

Молчко Уляна Богдановна, доцент кафедри музикознавства і фортепіано Учебно-научного інституту музикального мистецтва Дрогобычського державного педагогічного університету імені Івана Франка

К проблемам интерпретации «Чабарашок» для фортепианного дуэта Станислава Людкевича

Цель работы – осуществить музыкально-эстетический анализ ансамблевых пьес С. Людкевича и обосновать комплекс исполнительских средств выразительности для воплощения образно-эмоциональной сферы. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический и компаративный методы. **Научная новизна** заключается в осуществлении исполнительного анализа «Чабарашок» С. Людкевича с точки зрения интерпретационных проблем, обусловленных жанрово-стилистическими особенностями, фактурным изложением ансамблевых произведений, художественно-образным наполнением. Также осуществляется попытка привлечь внимание пианистов к малоизвестным композициям корифея украинской музыки для введения их в концертные и учебные программы. **Выводы.** Инструментальные ансамблевые произведения украинских композиторов составляют неотъемлемую часть концертного и педагогического репертуара современных пианистов. Фортепианные пьесы основателя национальной музыки Станислава Людкевича являются сокровищницей украинской музыки, глубокое художественно-образное наполнение и жанрово-стилистическое многообразие ставит их в уровень художественных достижений мировой культуры. Ансамблевые композиции для фортепиано львовского музыканта составляют неповторимую страницу украинской камерно-инструментальной музыки. Понимая недостаток национального педагогического репертуара для молодежи, С. Людкевич в 1912–1913 годах создает несколько чабарашок для дуэта пианистов. «Чабарашки» для фортепиано в четыре руки основываются на жанровых признаках малоизвестного образца украинского народного танца. Танец чабарашка является одним из малоизвестных образцов народной инструментальной музыки и достаточно редко применялся художниками в профессиональном композиторском творчестве. Ритмичное разнообразие, синкопированные последовательности, применение ладов народной музыки роднят эти ансамблевые пьесы с карпатским фольклорным образцом коломыйки. Анализируя богатую фактуру обеих партий, в которых применены оркестровые приемы изложения музыкального материала, автор статьи отмечает романтические стилиевые признаки пьес. Исследование подтверждает художественную и дидактическую ценность «Чабарашок» для фортепиано в четыре руки, которые стоит внедрять в концертный и учебный процесс.

Ключевые слова: С. Людкевич, чабарашки, фортепианный ансамбль, исполнительская интерпретация, украинская народная танцевальная музыка, инструментальная фактура.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанні твори для ансамблевого виконання у кінці XIX початку XX століття в Східній Галичині набули широкого застосування в домашньому середовищі. Українські митці західного регіону, такі як Ярослав Лопатинський, Денис Січинський, Ярослав Ярославенко, Борис Кудрик, Василь Витвицький, Василь Безкоровайний, Марта Кравців-Барабаш, створили чимало дуетних композицій для піаністів. У фортепіанному доробку фундатора української музики Станіслава Людкевича є низка фортепіанних п'єс для виконання в чотири руки. Це військовий марш «Під мурами Єрихону» з опери “*Bar Kochba*”, січовий марш «Ой ішли наші славні запорожці», «Швачка-марш», «Меланхолійний вальс». У 2014 році вони побачили світ у нотному виданні «Станіслав Людкевич. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в чотири руки». «Чабарашки», які створені на початку XX століття, не ввійшли до цього сучасного збірника й залишилися поза увагою музичної громадськості. Тому розгляд цих композицій для фортепіанного ансамблю є актуальним сьогодні, що дасть змогу ввести їх до наукового обігу, а аналіз інтерпретаційних проблем уможливить широке застосування їх у виконавській практиці.

Про наявність ансамблевих фортепіанних п'єс лаконічно згадано в працях про С. Людкевича авторами А. Кос-Анатольським [6], М. Загайкевич [4], С. Павлишин [10], Г. Брилинською-Блажкевич [1]. Уперше вони зазначені в повному обсязі в нотографічному переліку музичних композицій митця, опублікованому в першому томі монографії Зеновії Штундер [11, с. 605]. Проблеми інтерпретації окремих творів для фортепіанного дуету львівського митця висвітлювали О. Німілович [9] і Т. Воробкевич [7]. У зазначених вище виданнях ми не знаходимо музикознавчого аналізу та виконавських характеристик «Чабарашок» для фортепіано в чотири руки С. Людкевича.

Мета дослідження – здійснити музично-естетичний аналіз ансамблевих п'єс С. Людкевича й обґрунтувати комплекс інтерпретаційних засобів виразності для втілення образно-емоційної сфери.

Наукова новизна полягає в здійсненні виконавського аналізу «Чабарашок» для фортепіанного дуету С. Людкевича з погляду інтерпретаційних проблем, які зумовлені жанрово-стилістичними особливостями, фактурним викладом

ансамблевих творів, художньо-образним наповненням, а також приверненні уваги піаністів до маловідомих композицій корифея української музики задля уведення їх до концертних і навчальних програм.

Виклад основного матеріалу. Процес творчого становлення композиторської індивідуальності С. Людкевича тісно пов'язаний із його глибоким інтересом і постійним зверненням до фольклорних першоджерел. Вихід у світ у 1906–1907 роках двох томів редактованої ним збірки «Галицько-руські народні мелодії» розкрив багатство західноукраїнського мелосу. Митець весь час відстоював «ідею популяризації кращих зразків пісенності» [8, с. 120] і народної танцювальної музики, а також надавав значну увагу їх уведенню у свої твори та музичний побут. Так, серед численних інструментальних п'єс, що опираються на фольклорні традиції, вирізняються «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки.

Віктор Клин у праці «Українська радянська фортепіанна музика» відзначає, що народні танці, зокрема веснянка, коломийка, козачок, шумка, чабарашка, стали добрим «художнім фольклорно-тематичним і конструктивно-формотворчим джерелом жанру танцю в українській фортепіанній музиці» [5, с. 23]. Танець чабарашка є одним із маловідомих узірців народної інструментальної музики та досить рідко застосовувався митцями в професійній композиторській творчості. Найчастіше звертався до цього жанру М. Завадський (1827–1887). Ним створено «Чабарашки з Поділля, Волині, України» тв. 322; «Три українські чабарашки» тв. 324; «Українські танці. Чабарашки. П'ять серій» тв. 339 [2, с. 133–134].

З відомої збірки «Коломийки і шумки» Щасного Саламона (1863 р.) відіємося про походження танцю чабарашка. Великою заслугою відомого фольклориста було те, як зазначає М. Загайкевич, що «він зумів показати жанрову різноманітність коломийкових наспівів та особливості їх виконання» [3, с. 61]. Дуже часто в коломийках на той самий мотив співають різні тексти, тому у виконавській практиці коломийкова мелодія певного типу охоплює визначений комплекс поетичних образів і текстів, близьких за змістом і настроями.

Відзначаючи цю особливість побутування коломийок, Щасний Саламон указує в примітках до своєї збірки, що «на першу мелодію виконуються переважно парубоцькі й

вояцькі пісні, на другу – любовні, на третю – сирітські, на четверту – жартівливі (що їх називають також чабарашками) і на п'яту – шумки» [3, с. 61]. Працюючи над редагуванням «Галицько-руських народних мелодій», С. Людкевич у другому томі в окремому розділі під назвою «Інші відміни коломийок («шумки», «дрібушки», «чабарашки», «козачки», «тропаки» тощо)» [11, с. 528] також зазначає про належність цього танцю до коломийки. Дослідники життя і творчості С. Людкевича: А. Кос-Анатольський [6, с. 25], М. Загайкевич [4, с. 77], С. Павлишин [10, с. 29] – та автор монографії З. Штундер [11, с. 528] підтверджують думку, що чабарашка є різновидом коломийки.

Прагнучи широкого впровадження в національне мистецтво маловідомих зразків фольклору, С. Людкевич звертається до вже згаданого українського народного танцю, який своїм корінням сягає в давнє минуле. З. Штундер у монографії пише, що «першим твором Людкевича для скрипки із супроводом фортепіано була знаменита «Чабарашка», створена в 1910 році. Після неї композитор написав ще кілька чабарашок для фортепіано в чотири руки як шкільний навчальний репертуар і цикл чабарашок на мішаний хор з супроводом симфонічного оркестру» [11, с. 547]. Таке розмаїття застосування цього танцю в різних ділянках композиторської творчості свідчить про особливу цікавість до нього.

Будучи директором Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, С. Людкевич стикається з браком національного педагогічного репертуару, тому продовжує творити п'єси для молоді. У 1912–1913 роках він пише декілька чабарашок для фортепіано в чотири руки.

«**Чабарашка d-moll** (1912 рік) – це фортепіанна композиція на зразок вінка жартівливих пісень і танцювальних мелодій. Такого типу твори були досить поширені в українській музиці на зламі XIX і XX століть. Цикл чабарашок складається з восьми частин.

Тематичний матеріал **першої частини** зосереджений у партії *Primo* і складається з трьох мелодій у тональності *d-moll*. Розпочинається твір лаконічним чотиритактовим реченням, котре вводить слухача в піднесений настрій. Бадьорі співзвуччя на *ff* і короткі унісонні поспівки, що викладені різноманітними ритмічними малюнками та прикрашені форшлагами, звучать на тлі пульсуючого супроводу партії *Secondo*. Наступна мело-

дія відтінена динамікою *p*, авторською ремаркою *leggiro*. Її одноголосний виклад надає першій частині прозорого звучання, а високий регістр темброво споріднює тему із сопілковими награваннями. Така фактурна зміна вносить контраст у музичний розвиток. Рухаючись звуками мелодичного мінору та збагачена поєднанням різноманітних малюнків, які підкреслені дрібними штрихами, ця мелодична канва захоплює танцювальною динамічністю. Завершує частину тематичний матеріал початкового речення.

Тональність *D-dur* надає **другій частині** світлого, безтурботного відтінку. Музичний розвиток здійснюється за рахунок поєднання одноголосного й унісонного проведення теми. Композитор такими фактурними контрастами насичує частину оркестровими рисами. Друге проведення основної мелодії автор подає інтонаційно вище, а двоголосне повторення відтінене *S*. Людкевичем уведенням лідійського ладу. Оригінально та свіжо звучить третя поспівка, яку митець подає в тональності *B-dur*. Унісонний виклад танцювальної мелодії зв'яже одноголосні теми. Завершує другу частину дворазове проведення початкового речення зі вступу *p*, котре є лейттемою в'язанки. Для супроводу властиві характерні ознаки, що притаманні народному інструментальному ансамблю. Це – використання остинатних тонічних і домінантових звуків, на тлі яких з'являються хроматично збагачені послідовності подвійних терцій і секст. Уведення їх на слабких долях вносить у фактуру синкоповану ритміку, котра надає музичному матеріалу коломийкових ознак.

Розвиток тематичного матеріалу **третьої частини** автор здійснює за допомогою орнаментальної варіаційності. Мелодія наділена внутрішньою енергією за рахунок проведення її спочатку в гармонічному *a-moll*, а пізніше в гармонічному *d-moll*. Композитор застосовує контрастні виразові засоби для передачі запальної чабарашки. Це гострі акценти в обох партіях, короткі ліги, що підкреслюють танцювальну ритміку, а в інших місцях характерні одноголосні проведення на тлі легатного терцового супроводу. Оркестрові тремоло, що з'являються в третій частині, свідчать про застосування автором елементів симфонічного письма. Завершується розділ лейттемою, яка звучить спочатку в *fis-moll*, а пізніше *d-moll*.

Лаконічна **четверта частина** в тональності *a-moll* вирізняється від попередніх ритмічною одноманітністю. Музичний

матеріал викладений митцем восьмими тривалостями. Карпатський колорит досягається С. Людкевичем уведенням гуцульського ладу.

Унісонна тема проводиться спочатку в партії *Primo*, а з наступного речення переноситься в партію *Secondo*. Її октавний виклад і гостре акцентування кожного звуку мелодії підкреслюють гумористичний характер п'єси. Жартівливість у цій частині в'язанки митець досягає контрастною динамікою.

Перехід до **п'ятої частини** С. Людкевич здійснює за допомогою лаконічного акордового вступу в тональності *a-moll*. Автор не застосовує тут зв'язуючої ролі лейттеми циклу. Композитор переносить ведення основної мелодії в партію *Secondo*. Низький тембр, синкопована ритміка, короткі ліги надають комічному образу п'єси нарочито примхливого відтінку. На зміну їй у партії *Primo* з'являється граціозна танцювальна тема на *p*.

Завдяки застосуванню в супроводі залігованих альтерованих звуків музична тканина насичується елементами поліфонічного письма. Наступне почергове проведення цих двох тем у різних фортепіанних партіях Людкевич збагачує комплексом віртуозних послідовностей і пасажами ламаних октав, токатним рухом, каскадом форшлагів, що прикрашають мелодичну канву. Завершує п'яту частину мажорно-мінорне звучання лейттеми циклу.

Танцювальна мелодія **шостої частини** підсилює грайливий характер в'язанки. Іскристу енергію в темі передають низхідна квартова інтонація, стрімкий рух вісімок угору на *staccato* звуками *A-dur* із підвищеним IV ступенем, терцові стрибки. Улюбленим технічним засобом є застосування мартелатної техніки, яка відтворює тут незгасаючий динамізм чабарашки. Супровід (партія *Secondo*) Людкевич насичує альтерованими тремоло та октавними ходами, що дають нам підставу стверджувати про оркестрове трактування митцем фортепіано.

Тематичний матеріал **сьомої частини** в *a-moll* розгортається з короткої поспівки на *pp*. Автор зазначає ремаркою *misterioso* її характер. Із цього лаконічного мотиву виростає наступний музичний матеріал, який будується на секвенційному розвитку. Акомпануючі секундові інтонації «зітхання» в обох партіях надають початку частини жалібного відтінку. Прихід тональності *d-moll* і введення композитором акордово-октавної фактури змінюють їх настрої на рішучо-піднесений.

Наступна тема на *p* складається з коротких мотивів із трьох звуків, котрі досягають кульмінаційної точки висхідним рухом і збігають гамоподібним пасажем униз. Цей музичний матеріал отримує гуцульський колорит за рахунок альтерованих IV та VI ступенів. Модуляція в тональність *g-moll*, що забарвлена думним ладом, підводить тематичний розвиток до місця найвищого емоційного напруження, яке будується на швидко біжучих пасажах. За допомогою такого інструментального викладу автор відображає життєрадісно-танцювальний настрій частини. Низхідні гами втрачають свою напористість за рахунок їх мотивного скорочення й почергового звучання між партіями.

Восьма частина є тематичним повторенням початку твору, яку можна трактувати як репризу композиції. Октавно-акордовий супровід із багатою альтерацією сприяє завершенню циклу у святково-піднесеному настрої.

Кода побудована на лейттемі п'єси, котра подається Людкевичем у тональності *D-dur*. Її друге проведення багате на альтеровані ходи, які надають заключному розділу яскраво-карпатського колориту. У тринадцятому такті автор у партії *Secondo* проводить мелодію з четвертої частини. Але вона, проходячи на хвилі кульмінаційного підйому, звучить монументально підкреслено. Цьому сприяє темброве забарвлення низьким регістром, унісонний виклад, «клекочучи» оркестрове тремоло в партії *Primo*, що будується на співзвуччях, в основі яких лежить нижній трихорд *g-moll* із високим IV ступенем. Вир танцювальних емоцій доводиться композитором до піку завдяки багаторазовим повторенням чотиризвучних мотивів з уже згаданою альтерацією, які підводять до утвердження радісного *D-dur*.

«**Чабарашка**» *D-dur* (1913 рік) є транскрипцією для фортепіано в чотири руки популярної скрипкової мініатюри С. Людкевича. П'єса написана в простій тричастинній формі. Початкові співзвуччя в тональності *D-dur*, що з'являються на сильних долях тактів в обох інструментальних партіях, відразу настроюють слухача на вируючу енергію народного танцю. Головну тему п'єси, котра звучить у розмірі 2/4, проводить партія *Primo*. Веселого, жартівливого тону надає їй велика кількість форшлагів і мордентів, які наближують мелодію до вірців народної інструментальної музики.

Подальший розвиток теми здійснюється композитором за допомогою «орнаментальної варіаційності» [4, с. 144]. Акомпанемент (партія *Secondo*), відображаючи експресію коломийки, нестримно пульсує в темпі *Presto giocoso* в токатному викладі. Постійні основні упори на тоніці та домінантовому звуці асоціюються з підігріванням басолі в ансамблі троїстих музик. Забарвлення лідійський ладом, що застосовано автором, надає цьому розділу гуцульського колориту. Гостре напруження в тематичний матеріал уносить рясність альтерацій.

Мелодія п'єси звучить як одноголосно, так і в унісон. С. Людкевич завершує її кожне проведення каскадом ламаних октав. Таке фактурне урізноманітнення споріднює інструментальний виклад з імпровізаційною виконавською манерою народних музикантів. Динамічна контрастність, яка детально виписана митцем у нотному тексті, передає загострену експресію танцювальних мелодій.

Середня частина твору *Grave e mesto* вносить різку зміну в настрій п'єси. Сумовита тональність d-moll і розмір s надають темі тужливого відтінку.

Ця лірична мелодія, що звучить у партії *Primo*, будується на інтонаціях основної теми з першої частини мініатюри, але набуває тут іншого характеру. Згладження ритмічного малюнку, сповільнення темпу та зміна ладу з мажорного на мінорний надають їй ознак протяжної пісні. Акомпанемент (партія *Secondo*), що насичений хроматично нестійкими ходами, підсилює в темі глибину драматичного висловлювання. Кінцеве одноголосне проведення мелодії композитор пропонує виконувати на *pp* і *morendo*.

Третя частина п'єси, яка є точним повторенням першої, різко повертає слухача в стан танцювальної стихії. Завершує твір лаконічна шеститактова кода. Ця композиція С. Людкевича є талановитою творчою стилізацією під гуцульський танець, що безпосередньо виросла на народній музиці.

Висновки. Дві «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки належать до високомистецьких національних композицій, які збагатили українську інструментальну ансамблеву музику. Вони глибоко опираються на народні джерела і проявляються у використанні фольклорних виразових засобів (ладово-гармонічного розмаїття, методів музичного розвитку, імітації ансамблю троїстих музик). С. Людкевич застосовує

багатопланову романтичну фактуру, яка насичена оркестровими елементами. Інструментальний виклад є піаністично-віртуозним, виконання котрого вдосконалить технічний рівень молодих музикантів. Сьогодні «Чабарашки» для фортепіано в чотири руки знаходяться в рукописному вигляді. Ці ансамблеві п'єси є добрим дидактичним матеріалом, котрий заслуговує на видання задля широкої популяризації й упровадження їх у навчальний процес і концертні програми сучасних виконавців.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика С. Людкевича. Львів, 1999. 125 с.
2. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. 168 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.
4. Загайкевич М. Людкевич. Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 154 с.
5. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1979. 315 с.
6. Кос-Анатольський А. П. Людкевич. Київ : Мистецтво, 1951. 45 с.
7. Людкевич С. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в чотири руки / упорядкування, редакція та передмова Т. Воробкевич. Львів, 2014. 93 с.
8. Мурзіна О. Напрямки відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича. *Творчість С. Людкевича* : збірник статей / упорядкування М. Загайкевич. Київ : Музична Україна, 1979. С. 117–145.
9. Німилович О. Твори для фортепіанного дуету Станіслава Людкевича. *Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття* / упорядник М. Ластовецький. Дрогобич : Коло, 2006. С. 14–18.
10. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Мистецтво, 1974. 50 с.
11. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том I (1839–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. 636 с.

REFERENCES

1. Brylynska-Blazhkevych, G. (1999). Piano music by S. Lyudkevych. Lviv [in Ukrainian].
2. Dremlyuga, M. (1958). Ukrainian piano music (pre-october period). Kiev: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the USSR [in Ukrainian].

3. Zagaykevych, M. (1960). Musical life of Western Ukraine in the second half of the XIX century. Kiev: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian [in Ukrainian].

4. Zagaykevich, M. (1957). S. Lyudkevich. Essay on life and work. Kiev: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature [in Ukrainian].

5. Klin, V. (1979). Ukrainian Soviet piano music (1917–1977). Kiev: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Kos-Anatolsky, A. (1951). S. Lyudkevych. Kiev: Art [in Ukrainian].

7. Lyudkevych, S. (2014). Pieces for two pianos and for piano four hands / Arrangement, editing and preface by T. Vorobkevych. Lviv [in Ukrainian].

8. Murzina, O. (1979). Directions of selection and transformation of folklore material in arrangements of folk songs by S. Lyudkevych. *Creativity of S. Lyudkevych. Collection of articles* / Arranged by M. Zagaykevych. Kiev: Musical Ukraine. pp. 117–145 [in Ukrainian].

9. Nihilovich, O. (2006). Works for piano duet by Stanislav Lyudkevych. *Stanislav Lyudkevych and Mykola Kolessa – luminaries of Ukrainian music of the XX century* / Compiler M. Lastovetsky. Drohobich: Kolo. pp. 14–18 [in Ukrainian].

10. Pavlyshyn, S. (1974). Stanislav Lyudkevych. Kiev: Art [in Ukrainian].

11. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and work. Vol. I (1839–1939). Lviv: PE “BINAR–2000” [in Ukrainian].

УДК 78.071.1:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-33>**Владислав Ігорович Петрик**

ORCID: 0000-0001-6047-3203

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

petryk.vladyslav@gmail.com

Б. БАРТОК – Б. ГУДМЕН: ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ НА ПРИКЛАДІ ТРІО «КОНТРАСТИ»

Тріо Б. Бартока «Контрасти» для кларнета, скрипки та фортепіано – досить популярний твір у репертуарі музикантів ХХІ сторіччя. Він написаний у 1938 році завдяки плідній співпраці з відомим угорським скрипалем Йозефом Сигеті, для якого Б. Барток уже написав низку творів. Аналіз взаємин і взаємодій між композитором і першими виконавцями допоможе створити обґрунтований фундамент для точної інтерпретації цього твору. **Мета роботи** – виявити особливості взаємодії композитора й виконавців в образно-художньому змісті, вплив виконавців на викладення музичного матеріалу та охарактеризувати специфіку тріо для кларнету, скрипки й фортепіано «Контрасти». **Методологія дослідження** представлена історичним, жанровим, стилістично-виконавським та інтерпретаційним методами. **Наукова новизна** дослідження пов'язана з першим досвідом аналізу творчої композиторсько-виконавської взаємодії між Б. Бартоком і Б. Гудменом стосовно тріо «Контрасти». Стаття присвячена дослідженню впливу виконавців на техніку та принципи викладу музичного матеріалу. Виконавська й композиторська творчість потребує детального дослідження з позицій взаємодії між автором і виконавцем, диференційованості мислення, засобів виразності, психотипів. Виконавська творчість являє собою фінальний етап народження нового твору. Головними персонами статті є американський кларнетист Бенні Гудмен та угорський композитор Бела Барток. У творчості Бели Бартока, серед його камерних творів є лише один, у якому присутній духовий інструмент. Це тріо «Контрасти» для кларнета, скрипки та фортепіано. У 1938 році угорсько-американський скрипаль Йозеф Сигеті (йому Б. Барток присвятив низку творів) і Бенні Гудмен об'єдналися, щоб замовити в Бартока тріо. Аналіз творчих взаємодій проведено за записом, який виконаний І. Сигеті, Б. Гудменом і Б. Бартоком у Карнегі-Холл 21 квітня

1940 року. **Висновки.** У дослідженні простежено етапи народження, формування та реалізації творчих ідей композитора й виконавців на прикладі тріо «Контрасти» Бели Бартока. Перший етап – народження ідеї твору між двома легендарними виконавцями, що реалізувалося в першій версії (двочастинній). Далі процес формування охоплює модернізацію ідеї (розширення теми першої частини і створення окремої другої частини) та завершення процесу тричастинним твором, який зараз відомий як «Контрасти» для кларнету, скрипки та фортепіано. Тріо «Контрасти» унікальне з декількох позицій. По-перше, у його створенні брали участь музиканти, що перебували по різні боки культур і музичних стилів. Імовірно, контраст цих персон і народив назву твору. По-друге, цей твір, виникнувши, по суті, випадково, змінив шлях розвитку кларнету у ХХ ст. До того інструмент сприймали досить академічно та навіть архаїчно, у репертуарі не було твору, який би відобразив енергетику часу. І саме Бені Гудмен і Йозеф Сігеті завдяки Белі Бартоку дали можливість почути дух нового часу та передати його наступним поколінням. А віднайдена композиторсько-виконавська взаємодія стала доволі частим явищем у кларнетовій творчості наступних часів.

Ключові слова: кларнет, Бела Барток, Бенні Гудмен, камерна музика, композиторсько-виконавська взаємодія.

Petryk Vladyslav Ihorovych, Graduate Student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

B. Bartok – B. Goodman: Principles of composer and performer interaction as illustrated by “The Contrasts” Trio

*The purpose of the research is to reveal the peculiarities of visual and artistic interaction of composer and performers, performers’ influence on the reproduction of musical material and to characterize the specifics of “The Contrasts” trio for clarinet, violin and piano. **Methods.** The research methodology: historical, genre, stylistic performing and interpretive approaches. **The scientific novelty** of the research is connected with the first experience of the analysis of the creative composition and performance interaction between B. Bartok and B. Goodman concerning the trio “Contrasts”. The 20th century clarinet repertoire is full of chamber works by many composers, due to the rapid development of art, the search for originality of instruments, the development of artistic and timbre features and innovations in all areas of performing and composing. For clarinet performance of the 20th century it is a period that revealed the full timbral features of the instrument, expanded technical boundaries as well as figurative and artistic content. Composers who represented different styles and directions wrote many pieces for clarinet, the instrument attracted composers with its constantly developing technical and sound properties. Igor Stravinsky was one of the first in the 20th century to introduce clarinet to a new level as a solo instrument. He wrote 3 clarinet solo pieces, where he clearly shows new trends of musical expression of the 20th century. The work was based on Russian folk themes.*

Folk topics will later be addressed by Bela Bartok in his clarinet trio. Claude Debussy also gave a boost to the development of clarinet art. He wrote “The Rhapsody” for Clarinet and Orchestra, filled with the latest techniques. In addition to its unique complexity, the work contains a fragment where we can see the first echoes of jazz influence on European composers, first of all, on French ones. When Goodman first proposed to write for him, he had in mind an easy Hungarian-style play with slow introduction followed by quick main section. However, to demonstrate Goodman’s skill of playing clarinet, Szigetzi sent several Goodman trio records to the composer. In Bela Bartok’s creativity, there is only one work where a wind instrument is present among his chamber works. That is “The Contrasts” trio for clarinet, violin and piano. It is unlikely that we would have seen such an ensemble in the list of Bartok’s works, if not for Benny Goodman, the legendary American clarinetist. Creative interactions analysis will be made on the record made by J. Szigetzi, B. Goodman, and B. Bartok at Carnegie Hall on April 21st, 1940. **Conclusions.** All three parts of “The Contrasts” are extremely demanding in terms of technique and ensemble. Rhythm dimensions and intervals in many fast passages, complex rhythms in specific parts and continuous rhythmic counterpoint are unusual. Goodman, who initiated “The Contrasts” creation, could not complain that the composer did not give him the opportunity to prove himself a brilliant virtuoso as Bartok introduced the technique of clarinet play at its best: scale-like and arpeggiated passages in different registers, trills, contrasting articulations. The violin party is equally complicated. For example, at the beginning of the third part, a performer must set two strings half-tone below, and then turn the instrument back to normal tune. Such complexity was required for the violinist to perform the tritones on open strings. It is possible that “The Contrasts” name got another meaning: the contrast of the parts. This work’s creation process involved people across the oceans, different cultures and musical styles representatives. Thus, we can see how many different life paths crossed, what kind of musical and technical means symbiosis was involved to create such a work as “The Contrasts” by Bela Bartok.

Key words: clarinet, Bela Bartok, Benny Goodman, chamber music, composer-performing interaction.

Петрик Владислав Игоревич, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Б. Барток – Б. Гудмен: принципы композиторско-исполнительского взаимодействия на примере трио «Контрасты»

Трио Б. Бартока «Контрасты» для кларнета, скрипки и фортепиано – достаточно популярное произведение в репертуаре музыкантов XXI века. Оно написано в 1938 году, благодаря плодотворному сотрудничеству с известным венгерским скрипачом Йозефом Сигети, для которого Б. Барток уже написал ряд произведений. Анализ отношений и взаимодействий между композитором и первыми исполнителями поможет создать прочный фундамент для точной интерпретации

этого произведения. **Цель работы** — выявить особенности взаимодействия композитора и исполнителей в образно-художественном смысле, влияние исполнителей на изложение музыкального материала и охарактеризовать специфику трио для кларнета, скрипки и фортепиано «Контрасты». **Методология исследования** представлена историческим, жанровым, стилистическим и интерпретационным методами. **Научная новизна** исследования связана с первым опытом анализа творческой композиторской исполнительской взаимодействия между Б. Бартока и Б. Гудменом относительно трио «Контрасты». Статья посвящена исследованию влияния исполнителей на техники и принципы изложения музыкального материала. Исполнительское и композиторское творчество требует детального исследования с позиций взаимодействия между автором и исполнителем, дифференцированности мышления, средств выразительности, психотипов. Исполнительское творчество представляет собой финальный этап рождения нового произведения. Главными персонами этой статьи является американский кларнетист Бенни Гудмен и венгерский композитор Бела Барток. В творчестве Беллы Бартока, среди его камерных произведений, есть только один, в котором присутствует духовой инструмент. Это трио «Контрасты» для кларнета, скрипки и фортепиано. В 1938 году венгерско-американский скрипач Йозеф Сигети (ему Б. Барток посвятил ряд произведений) и Бенни Гудмен объединились, чтобы заказать в Бартока трио. Анализ творческих взаимодействий проведен по записи концерта, который исполнен И. Сигети, Б. Гудменом и Б. Бартоком в Карнеги-Холл 21 апреля 1940 года. **Выводы.** В исследовании прослеживаются этапы рождения, формирования и реализации творческих идей композитора и исполнителей на примере трио «Контрасты» Беллы Бартока. Первый этап — рождение идеи произведения между двумя легендарными исполнителями, реализован в первой версии произведения (двухчастной). Далее процесс формирования охватывает модернизацию идеи (расширение темы первой части и создание отдельной второй части) и завершения композиции трехчастным произведением, который сейчас известен как «Контрасты» для кларнета, скрипки и фортепиано. Трио «Контрасты» уникальное по нескольким позициям. Во-первых, в его создании принимали участие музыканты, которые находились по разные стороны культур и музыкальных стилей. Во-вторых, это произведение, возникнув, по сути, случайно, обозначило путь развития кларнета в XX веке. В то время кларнет воспринимался довольно академично и в репертуаре не было произведения, которое бы отражало энергетику того времени. И именно Б. Гудмен и И. Сигети вместе с Б. Бартоком позволили услышать дух нового времени и передать его следующим поколениям. А выявленное композиторско-исполнительское взаимодействие стало довольно частым явлением в кларнетовом творчестве композиторов XX–XXI веков.

Ключевые слова: кларнет, Бела Барток, Бенни Гудмен, камерная музыка, композиторско-исполнительское взаимодействие.

Актуальність теми дослідження. Тріо Б. Бартока «Контрасти» для кларнета, скрипки та фортепіано – досить популярний твір у репертуарі музикантів XXI сторіччя. Він написаний у 1938 р. завдяки плідній співпраці з відомим угорським скрипалем Йозефом Сігеті, для якого Б. Барток уже написав низку творів. А саме це тріо стало особистим замовленням від Й. Сігеті та Б. Гудмена. Аналіз взаємин і взаємодій між композитором і першими виконавцями допоможе створити обґрунтований фундамент для точної інтерпретації цього твору.

Мета дослідження – виявити особливості взаємодії композитора та виконавців в образно-художньому змісті, вплив виконавців на викладення музичного матеріалу й охарактеризувати специфіку тріо для кларнету, скрипки та фортепіано «Контрасти».

Основними методами представленого дослідження є стильовий і метод аналізу.

Наукова новизна дослідження пов'язана з першим досвідом аналізу творчої композиторсько-виконавської взаємодії між Б. Бартоком і Б. Гудменом стосовно тріо «Контрасти».

Виклад основного матеріалу. Кларнетовий репертуар ХХ століття насичений камерними творами багатьох композиторів, що зумовлено стрімким розвитком мистецтва, пошуками самотності інструментів, розвитком художніх і тембрових особливостей та інновацій у всіх сферах виконавської та композиторської творчості. Для кларнетового виконавства ХХ століття це період, що розкрив повною мірою тембральні особливості інструменту, розширив технічні межі й образно-художній зміст. Для нього писали композитори різних стилів і напрямлень, інструмент приваблював композиторів своїми технічними та звуковими властивостями, що постійно розвивалися.

Також у ХХ столітті кларнет досягає серйозної модернізації – французька система, яка дає змогу грати, замість однієї, відразу 3 гами без використання клапанів. Нова система також полегшила звуковидобування в тому числі завдяки змінній геометрії мундштука. Усе це стало передумовою для появи більш складних і серйозних творів для кларнета.

Одним із перших, хто представив кларнет на новому рівні, як сольний інструмент в ХХ столітті, став Ігор Стравінський. Він написав 3 п'єси для кларнета соло, у яких яскраво показує нові тенденції музичної мови ХХ століття.

Наступний поштовх для розвитку кларнетового мистецтва дав Клод Дебюссі. Він написав «Рапсодію» для кларнета з оркестром, яка наповнена новітніми технічними прийомами, безпрецедентними технічними та стильовими складнощами. На рисунку 1 можемо побачити також перші відголоски впливу джазу на європейських композиторів (передусім французьких).



Рис. 1. Рапсодія К. Дебюссі (партія кларнета, фрагмент)

Тим часом у США за часів Великої депресії серед публіки стають дуже популярними джаз бенди. І особистість кларнетиста та диригента Бені Гудмена стрімко стає культовою. Він створив свій оркестр і став першим джазовим музикантом, який мав честь виступити в Карнегі-Холі. На піку форми й популярності своєї естрадної кар'єри він також захопився академічною музикою, замовляв в А. Копланда, І. Стравінського, Л. Бернстайна, виконав сонати Ф. Пуленка й навіть записав концерт В.А. Моцарта A-dur для кларнета із симфонічним оркестром.

Під час розмови з видатним угорським скрипацем Йозефом Сігеті, який гастролював в Америці, Б. Гудмен висловив ідею зіграти разом тріо. Сігеті, якому й присвятив чималу частину своїх творів, написав Б. Барток, відразу ж написав композитору лист від імені Гудмена на замовлення тріо. Коли Гудмен уперше запропонував написати для нього, він мав на увазі легку п'єсу в угорському народному стилі з повільним вступом, за яким слідує швидкий основний розділ. Однак Сігеті, щоб продемонструвати майстерність Гудмена на кларнеті, надіслав композитору кілька записів тріо музиканта.

Перший варіант твору¹ складався з двох частин і, ураховуючи те, що композитор не звик до фіксованих часових обмежень хронографа, музика тривала одинадцять хвилин, тим самим було неможливим зробити запис на платівку, що

¹ «Контрасти» Б. Бартока проаналізовано в монографії І. Нестьєва [3], також інформація про твір міститься в електронних джерелах [7; 8; 9].

не відповідало запиту виконавців. У січні 1939 року відбулося перше виконання твору під назвою «Два танці в Карнегі-холл» з Е. Петрі на фортепіано, але ні Гудмен, ні Сігеті, ані Барток не були задоволені результатами. Тому композитором було вирішено збалансувати 2 швидкі танці повільною середньою частиною, яка отримала назву «Pihenő» (розслаблення). Барток доповнив тріо частиною, що стала другою в циклі, і дав остаточну, відому нам назву твору «Контрасти». Кінцевий варіант твору було знову виконано на сцені Карнегі-Холл 21 квітня 1942 року Й. Сігеті, Б. Гудменом і Б. Бартоком.

Створення цього опусу відбувалося як тісна взаємодія композитора та виконавців. Ідея створення такого складу й жанру композиції з'явилася в Б. Гудмена під час розмови з видатним скрипалем того часу Йозефом Сігеті, що запропонував створити п'єсу в угорському стилі, рапсодійного характеру, яка буде складатися з повільного вступу та швидкого основного розділу й за своїм розміром буде не досить об'ємна та з можливістю запису на 6–7 хв. Сігеті очікував невелику за розміром і досить яскраву п'єсу, але натомість отримав твір, що набув усесвітньої відомості в публіки. Якщо в струнних квартетах Б. Барток зазвичай ставився до струнних як до однорідної групи й намагався не змішувати інструменти з різними тембральними якостями звуку, то в цьому творі Б. Барток прагнув знайти нові способи протиставлення інструментів, що пояснює назву твору².

«Контрасти» — твір, що складається з трьох контрастних частин і тим самим у три рази перевищує початковий запит виконавців. Композитор у творі зміг поєднати між собою мелодичні звороти різних національностей: абстрактна угорська музика та румунські танцювальні мелодії, композиційні техніки XX століття й болгарські та грецькі метри. Б. Барток помітно намагався слідувати задуму щодо панування двох рухливих тем, але кінцевий варіант твору демонструє, що повільна частина створювалася разом із попередніми двома рухливими темами.

Якщо розглянути кожну частину окремо, то ми можемо помітити наявність окремих трактувань народних танців.

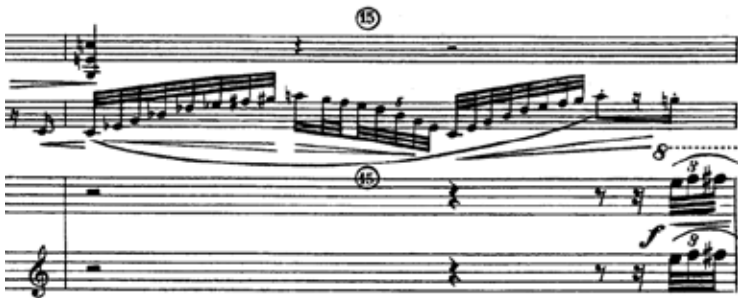
² Контрастність також відображає постійні зусилля Б. Бартока інтегрувати власну музику ранньої творчості з народною музикою.

Перший, «Verbunkos» – походить від малярського танцю XVIII століття, виконуваного солдатами в повній формі з мечами та шпорами. Танець часто використовувався для залучення новобранців, тому його іноді називають «рекрутинговим танцем». Багато прикрашені фігури, характерні для танцю, традиційно виконувалися на примітивному конічному кларнеті під назвою тарогато, який став символом свободи в угорській боротьбі проти габсбурзького гніту. Кларнет, отже, представляє основну тему руху і зберігає більшу частину інтересу, у тому числі блискучу каденцію.

Під час побудови цього пасажу Б. Барток міг використувати елементи з тріо Б. Гудмена, поєднуючи так джазовий і народний елементи (рисунки 2а, 2б).



а)



б)

Рис. 2

Далі музика насичена хроматизмами, міксолідійським і лідоміксолідійським ладом, які також застосовувалися в композиціях Б. Гудмена (рисунк 3).



Рис. 3

Тут композитор у партії кларнета звертається до одного з популярніших артикуляційних штрихів у джазі «маркато», а також використовує на слабку четверть пасаж, який часто використовується джазменами – виспів нот навколо головних ступенів акорду (рисунок 4).



Рис. 4

У наступному прикладі композитором залучено безпрецедентне використання верхнього регістру кларнета в академічній музиці (рисунок 5). Б. Гудмен був не тільки «королем свінгу», а й «королем» верхнього регістру кларнета. У його особистих соло більше ніж 50% матеріалу завжди покриває 3-ю октаву кларнета.



Рис. 5

Каденція виписана вільно й рапсодійно за характером. Знову використовується прийом виспіву головних ступенів акорду, що зустрічається в джазі. Кульмінація каденції та вихід із неї цілком знаходяться в 3-ій октаві. Така складність написання пов'язана з орієнтацією на технічні можливості Б. Гудмена (рисунок 6).

Композитор навіть виписав другу редакцію каденції (рисунок 7) для виконавців, які не володіють технікою верхнього регістру, на відміну від Бенні Гудмена.



Рис. 6

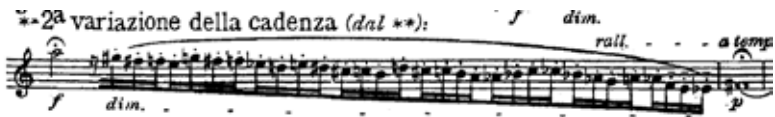


Рис. 7

Piheno, назва другої частини, означає «розслаблення». Перший розділ – короткий і повільний хорал для кларнета та скрипки, акцентований на басових трелях на фортепіано. Середня частина більш схвильована, а заключна частина повторює елементи початкової частини, але з мелодійним інтересом головним чином для фортепіано. На думку І. Нестьєва [3], ця частина презентує суб'єктивно-споглядальну образну сферу. Тут народно-жанрова природа відходить на другий план, поступаючись місцем приглушеному звучанню з монотонним обігруванням характерних ладових інтонацій. Повільні короткі наспіви скрипки і кларнета переплітаються в рівному безпристрасному ритмі, нашаровуючись один на одного, немов відгомони дивного сну.

Б. Гудмен у цій частини проявив глибоке володіння тембровими барвами кларнета, що для джазового музиканта та кларнетистів того часу було високим досягненням.

Sebes – швидкий танець, написаний виключно за народними мотивами. Центральна частина танцю написана в характерному болгарському ритмі 8 + 5 на 8, із 13 восьмих у кожному такті, згрупованими 3 + 2 + 3 + 2 + 3. Синкопи у виконанні Б. Гудмена нагадують джазові ритми, використаним у творач (рисунк 8).

Після повернення першої частини каденція звучить у скрипки, після якої темп прискорюється аж до рухливого та віртуозного фіналу (рисунк 9).



Рис. 8

Рис. 9

Висновки. У дослідженні простежено етапи народження, формування та реалізації творчих ідей композитора й виконавців на прикладі тріо «Контрасти» Бели Бартока.

Перший етап – народження ідеї твору між двома легендарними виконавцями, що реалізувалося в першій версії (дво-частинній). Далі процес формування охоплює модернізацію ідеї (розширення теми першої частини та створення окремої другої частини) і завершення процесу тричастинним твором, який зараз відомий як «Контрасти» для кларнету, скрипки та фортепіано. Тріо «Контрасти» унікальне з декількох позицій. По-перше, у його створенні брали участь музиканти, що знаходилися по різні боки культур і музичних стилів. Імовірно, контраст цих персон і народив назву твору. По-друге, цей твір, виникнувши, по суті, випадково, змінив шлях розвитку кларнета у XX столітті. До того інструмент сприймали досить академічно та навіть архаїчно, у репертуарі не було твору, який би відобразив енергетику часу. І саме Бені Гудмен і Йозеф Сігеті завдяки Белі Бартоку дали можливість почути дух нового часу й передати його наступним поколінням.

Усі три частини «Контрастів» Б. Бартока надзвичайно вимогливі з погляду техніки та ансамблю. На це вказують

незвичайні розміри й інтервали в багатьох швидких пасажах, складні ритми в окремих частинах і майже постійний ритмічний контрапункт. Б. Гудмен, за бажанням якого створювалися твір, не міг поскаржитися, що композитор не дав йому можливості проявити себе блискучим віртуозом: Б. Барток представив техніку гри на кларнеті в усій красі: гамоподібні й арпеджовані пасажі в різних регістрах, трелі, контрастні штрихи. Не менш складною є скрипкова партія. Наприклад, на початку третьої частини виконавець повинен перебудувати дві струни на півтону нижче, а пізніше повернути інструмент до звичайного строю. Така складність знадобилася для того, щоб скрипаль міг виконувати тритони на відкритих струнах.

Отже, Бела Барток, створивши «Контрасти», відкрив новий вимір співпраці між такими різними за своєю філософією інструментами, як фортепіано, скрипка та кларнет. Кожен із цих інструментів завжди позиціонувався як сольний, і Барток не скасував це правило. Він зумів дати кожному інструменту свою сольну лінію, але по-своєму її інтерпретуючи. Жоден з інструментів при викладенні теми не протистоїть іншим, а, навпаки, доповнює та розвиває темброву партитуру. Дві каденції у творі розроблені так, щоб проявити віртуозність техніки та мислення виконавців. Усе вищезазначене дає нам змогу назвати перших виконавців «Контрастів» – Бені Гудмена та Йозефа Сігеті, по суті, «співавторами» композитора. А віднайдена композиторсько-виконавська взаємодія стала доволі частим явищем у кларнетовій творчості наступних часів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барток Б. Контрасти. *Музыкальные сезоны*. URL: <https://musicseasons.org/belabartok-kontrasty/>.
2. Казанцева Л. Функции программы в музыке. *Музыкальное содержание*. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html>.
3. Нестьев И. Бела Барток. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
4. Пришляк А. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: фортепіанні тріо з участю кларнету у XX ст. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2015_34_49.pdf.
5. Хохлов Ю. О музыкальной программности. Москва : Музыка, 1963. 144 с.

6. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.

7. B. Goodman. URL: <https://web.archive.org/web/20101030030926/http://bennygoodman.com/about/biography2.html>.

8. J. Hertz. Bela Bartok/ Contrasts. URL: http://sllmf.org/archive/notes_for_99.html.

9. J. V. Jaffe. Bela Bartok. URL: <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/contrasts-bb-116/>.

REFERENCES

1. Bartok, B. Kontrasty'. Muzyikalnyie sezonyi. URL: <https://musicseasons.org/belabartok-kontrasty/> Data onovlennyya: 17.07.2017 (Accessed 29.07.2018) [in Russian].

2. Kazanceva, L. Funkcy'y' programmyi v muzyike. Muzyikal'noe sodержany'e. Available at: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (Accessed 1.07.2018) [in Russian].

3. Nest'ev, Y'. (1969). Bela Bartok. Moscow: Muzyika [in Russian].

4. Pry'shlyak, A. Strukturni modeli klarnetovy'x trio v trady'ciyi yevropejs'koyi kameralisty'ky': fortepianni trio z uchastyu klarnetu v XX st. L'viv, Ukrayina. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2015_34_49.pdf [in Ukrainian].

5. Hohlov, Yu. (1963). O muzyikalnoy programmnosti. Moscow, 144 p. [in Russian].

6. Holopova, V. (2002). Teoriya muzy'ky'. Sankt-Peterburg, 368 p. [in Ukrainian].

7. B. Goodman. URL: <https://web.archive.org/web/20101030030926/http://bennygoodman.com/about/biography2.html>.

8. J. Hertz. Bela Bartok/ Contrasts. URL: http://sllmf.org/archive/notes_for_99.html.

9. J. V. Jaffe. Bela Bartok. URL: <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/contrasts-bb-116/>.

УДК 378.016:78-051:37.015.31

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-34>**Гун Вейді**

ORCID: 0000-0002-3376-0239

*аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства
та культурології**Сумського державного педагогічного університету**імені А. С. Макаренка**akosorich@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОМОТОРИКИ ДИРИГЕНТА ХОРУ В КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Мета дослідження — визначити особливості формування рухових навичок диригента хору в аспекті його психомоторних якостей. **Методологія дослідження** — для досягнення мети в роботі використано комплекс взаємопов'язаних методів, таких як аналітичний — для аналізу й обробки українських і закордонних наукових праць із психології, психофізіології, фізіології ВНД, культурології, мистецтвознавства, в яких розглянуто діяльність диригента хору через призму психофізіологічних аспектів рухової активності та психомоторики; теоретичний — для систематизації наукових поглядів і підходів до визначення психомоторики як складової частини диригентської діяльності, узагальнення мистецтвознавчого та психофізіологічного доробку провідних учених; системно-структурний — для структурування складових елементів психомоторики в аспекті діяльності диригентів хорового колективу; узагальнення — для формулювання положень із психології, психофізіології, музикознавства, фізіології, педагогіки та висновків роботи. **Наукова новизна** полягає у виявленні складових елементів психомоторики диригента хору, які базуються на психологічних і психофізіологічних засадах виявлення впливу психофізіологічних процесів на формування психомоторики диригента хору. **Висновки.** На основі узагальнення мистецтвознавчих і психофізіологічних підходів до специфіки діяльності диригента хорового колективу ми дійшли таких висновків: гармонійний розвиток рухових якостей диригента має спиратися на знання психофізіології, фізіології рухового апарату людини, психомоторики, психології та базуватися на розвитку функціонального диригентського жесту, що є синтезом слухової інформації, кінестетичної інформації (стандартів диригентських рухів), візуалізації графіки руху диригентської аплікатури, полімодальності (орієнтації в елементах графічних, кінестетичних, візуально-просторових диригентських жестів). Отже, віддзеркалення рухової моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та на-

дання емоційного тону твору є основою диригентської діяльності. Під час відтворення драматургії музичного твору диригент хору застосовує мануальну техніку, яка ґрунтується на психомоторних принципах, психофізіології та фізіології м'язової системи. Створення художнього образу музичного твору базується на психологічному рівні, що реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента хору, які шляхом перенесення (ілюстрації) сприймаються учасниками хорового колективу. Доведено, що найскладніше завдання діяльності диригента хору – рухове проектування драматургії твору та його віддзеркалення в диригентських рухах, які моделюють і відтворюють звукообразний код музики шляхом диригентських навичок музиканта.

Ключові слова: диригент хору, мануальна техніка, діяльність диригента, психомоторика, творчий процес, партитура, драматургія.

Gun Veidi, Postgraduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Features of the psychomotor skills of a choir conductor in the context of musicological analysis

The purpose of the study is to determine the features of the formation of motor skills of the choir conductor in terms of its psychomotor qualities. **Research methodology** – to achieve the goal a set of interrelated methods is used, namely: analytical – for analysis and processing of Ukrainian and foreign scientific works on psychology, psychophysiology, GNI physiology, culturology, art history, which examines the activities of the choir conductor through the prism of psychophysiological aspects of motor activity and psychomotor skills; theoretical – to systematize scientific views and approaches to the definition of psychomotor as a component of conducting activities, generalization of art and psychophysiological achievements of leading scientists; system-structural – for structuring the constituent elements of psychomotor in terms of the activities of choir conductors; generalizations – for the formation of provisions on psychology, psychophysiology, musicology, physiology, pedagogy and conclusions. Scientific novelty is to identify the components of psychomotor skills of the choir conductor, which are based on psychological and psychophysiological principles of identifying the influence of psychophysiological processes on the formation of psychomotor skills of the choir conductor. **Conclusions.** Based on the generalization of art and psychophysiological approaches to the specifics of the choir conductor, we came to the following conclusions, namely: the harmonious development of motor qualities of the conductor should be based on knowledge of psychophysiology, physiology of human musculoskeletal, psychomotor, psychology and based on functional development. synthesis of auditory information, kinesthetic information (standards of conducting movements), visualization of the graphics of the conductor's fingering, polymodality (orientation in the elements of graphic, kinesthetic, visual-spatial conducting gestures). Thus, the reflection of the motor model of a musical work through the processed score and giving the emotional tone of the work is the basis of conducting. When recreating the

drama of a piece of music, the choir conductor uses a manual technique based on psychomotor principles, psychophysiology and physiology of the muscular system. The creation of an artistic image of a musical work is based on the psychological level, which is realized through the psychomotor skills and psychophysiological features of the choir conductor, which are perceived by the members of the choir through transfer (illustration). It is proved that the most difficult task of the choir conductor is the motor design of the work's drama and its reflection in the conductor's movements, which model and reproduce the sound-like code of music through the musician's conducting skills.

Key words: choir conductor, manual technique, conductor's activity, psychomotor skills, creative process, score, dramaturgy.

Гун Вейди, аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музики та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Особенности психомоторики дирижера хора в контексте музыковедческого анализа

Цель исследования – определить особенности формирования двигательных навыков дирижера хора в аспекте его психомоторных качеств. **Методология исследования** – для достижения цели в работе использован комплекс взаимосвязанных методов, таких как аналитический – для анализа и обработки украинских и зарубежных научных работ по психологии, психофизиологии, физиологии ВНД, культурологии, искусствоведению, в которых рассмотрена деятельность дирижера хора через призму психофизиологических аспектов двигательной активности и психомоторики; теоретический – для систематизации научных взглядов и подходов к определению психомоторики как составляющей дирижерской деятельности, обобщения искусствоведческих и психофизиологических наработок ведущих ученых; системно-структурный – для структурирования составных элементов психомоторики в аспекте деятельности дирижеров хорового коллектива; обобщения – для формирования положений психологии, психофизиологии, музыковедения, физиологии, педагогики и выводов работы. **Научная новизна** заключается в выявлении составляющих элементов психомоторики дирижера хора, основанных на психологических и психофизиологических аспектах выявления влияния психофизиологических процессов на формирование психомоторики дирижера хора. **Выводы.** На основе обобщения искусствоведческих и психофизиологических подходов к специфике деятельности дирижера хорового коллектива мы пришли к следующим выводам: гармоничное развитие двигательных качеств дирижера должно опираться на знания психофизиологии, физиологии двигательного аппарата, психомоторики, психологии и базироваться на развитии функционального дирижерского жеста, что является синтезом слуховой и кинестетической информации (стандартов дирижерских движений), визуализации графики движения дирижерской аппликатуры, полимодальности (ориентации в элементах графических, кинестетических, визуально-пространственных дирижерских жестов).

Итак, отражение двигательной модели музыкального произведения через разработанную партитуру и предоставление эмоционального тона-са произведения является основой дирижерской деятельности. Во время воспроизведения драматургии музыкального произведения дирижер хора применяет мануальную технику, которая базируется на психомоторных принципах, психофизиологии и физиологии мышечной системы. Создание художественного образа музыкального произведения базируется на психологическом уровне, реализующемся через психомоторику и психофизиологические особенности дирижера хора, которые путем переноса (иллюстрации) воспринимаются участниками хорового коллектива. Доказано, что самая сложная задача деятельности дирижера хора – двигательное проектирование драматургии произведения и его отражение в дирижерских движениях, моделирующих и раскрывающих звукообразный код музыки путем дирижерских навыков музыканта.

Ключевые слова: дирижер хора, мануальная техника, деятельность дирижера, психомоторика, творческий процесс, партитура, драматургия.

Актуальність теми дослідження. Однією зі складових частин сучасного мистецтвознавства та музичної освіти є психологічний аспект професійної діяльності, який розкриває індивідуально-особистісні якості майбутнього фахівця. Найскладнішим процесом у мистецькій освіті є процес підготовки майбутнього диригента хору. Діяльність майбутнього диригента характеризується великою кількістю складників, які надалі реалізуються в багатогранному професіоналізмі, що базується на психологічних і психофізіологічних компонентах, які створюють загальний контекст творчої співпраці диригента хору та виконавців.

Диригентська діяльність як у професіоналів, так і у слухачів часто супроводжується різними судженнями. Один і той самий музичний твір у різних диригентів під час виконання музичного твору одним і тим самим хором звучить і сприймається по-різному, що є підставою вважати диригентську діяльність руховою містикією [3].

Одним із найважливіших завдань диригентської підготовки є розвиток диригентських рухів відповідно до змісту, характеру музичного твору та виконавської інтерпретації. Реалізація зазначеного завдання є досить складною у зв'язку з недостатньою теоретичною розробленістю, що має негативний вплив на педагогічну практику підготовки диригентів хору. Як зазначає І. Мусін, проблемам «рухових навичок як способу диригування не приділяється відповідної уваги з боку

дослідників або ж ставляться до них із певним нехтуванням. Що стосується розвитку рухових відчуттів, то щодо них немає ніякої уяви» [6].

У нашій статті ми намагалися звернути увагу на особливості психомоторики диригента хору як складової частини професійної підготовки.

Мета статті – визначити особливості формування рухових навичок диригента хору в аспекті його психомоторних якостей.

Виклад основного матеріалу. Поняття «психомоторика», запропоноване І. Сеченовим, інтерпретується як напрям руху, сила руху, напруженість і швидкість [9].

Проблему формування психомоторики рухів диригента хору слід розглядати через призму постулатів С. Рубінштейна, сутність яких полягає в тому, що центром діяльності є не засвоєна операція, а ті психічні та психофізіологічні процеси та їхні якості, які й регулюють будь-яку операцію [8]. Тож рухова складова частина диригентської діяльності є різновидами психомоторної діяльності, в контексті якої моторика (рухова діяльність) об'єктивно проявляється через сенсорні системи, рухову уяву (проектування рухів), музичну й образну пам'ять, самоконтроль.

Одним із аспектів підготовки студентів до диригентської практики є взаємокоординація рухової активності з руховою пам'яттю та пам'яттю рухів; зазначений аспект є складником психомоторних процесів [5].

Згідно з дослідженнями О. Запорожця внутрішня моторика (уявлення траєкторії руху) – це можливість уяви індивіда про можливі рухові дії у просторі, що характеризуються направленістю, мотивацією особистості [4]. Є. Іллін справедливо вказує на провідну роль інтелектуальної складової частини психомоторики, а саме рухову пам'ять і пам'ять рухів. Екстраполюючи основні положення означеної теорії на диригентську діяльність, ми дійшли висновку про те, що основу диригентських рухів утворює не рухова пам'ять (кінетика руху), а пам'ять рухів [5]. Ми спираємося на те, що пам'ять рухів є полімодальною в контексті запам'ятовування рухів за участю слухової, зорової, вестибулярної, тактильної та власне рухової пам'яті.

Візуально-зорова складова частина психомоторики – це зорові образи рухів, які відповідають за віддзеркалення худож-

нього задуму музичного твору на рівні герменевтичних і семіотичних підходів. Диригентські рухи відповідно до означених підходів формують «диригентський образ», що є взірцевою моделлю зорово-звукової форми віддзеркалення музичного змісту партитури твору, яка підмінює графічну модель диригентських рухів і жестів.

Психомоторика диригента також взаємодіє зі слуховою сенсорною системою, що створює звуковий образ, який супроводжується м'язовою чутливістю рухів, що формують технічність моторної (рухової) діяльності. Таким чином слухова система та м'язові рухові комплекси у взаємодії формують складну компоненту психомоторики диригентської діяльності. Проблеми слухо-моторних (слухо-рухових) взаємодій у диригентській практиці досі не вирішені, проте взаємодія слухових і рухових компонентів (психомоторики диригента) відбувається на свідомому рівні, що дозволяє проводити пошуки факторів, які впливають на становлення та формування «відповідного диригентського образу» хорової партитури.

Відомо, що слухове сприйняття та уявлення хорового звучання не визначає диригентські рухи, а впливає на їх характер, тобто прояв особливостей психомоторної активності майбутнього фахівця-диригента хору, що зумовлено художнім змістом твору та творчими задачами. У цьому процесі пусковим механізмом виступає звуковий образ, який визначає рухову задачу. Слід відзначити, що диригентські рухи, виконуючи роль пускового механізму, повинні відрізнятися певними творчими стереотипами як ідентифікатор певної школи виконавства та майстерності. З одного боку, диригентські рухи створюють підґрунтя для формування умовно-рефлекторного акту, який закріплюється слухо-руховими зв'язками, а з іншого – рухова активність диригента є частиною художнього втілення та прояву диригентського образу.

Аналіз підготовки студента-диригента хору в аспекті психомоторики вказує на такі компоненти: сенсорний, моторний (руховий) і когнітивно-інтелектуальний. Сенсорний компонент містить у собі слухові, зорові та тактильні відчуття. Руховий компонент психомоторики, який визначається сенсорною складовою частиною, містить м'язові відчуття тулуба, рук, пальців, артикуляції та дихання. Когнітивна компонента характеризується процесом переробки та кодування інформації під час пізнавальної діяльності.

Для розуміння психомоторики диригента велике значення має вчення про фізіологію рухів людини, віддзеркалене в роботах Н. Бернштейна [1]. Науково-теоретичне обґрунтування технічності рухів диригента базується на основі кільцевого регулювання рухів (рефлекторне кільце), визначення ролі та місці свідомості в роботі рефлекторного кільця рухів формує надійну базу для дослідження проблеми психомоторної діяльності диригента.

Феномен диригентської психомоторики – це поєднання координованих рухових актів із компонентами довільних рухів, що є головним зерном наукового дослідження Н. Бернштейна [1].

Головною особливістю психомоторики є здатність людини віддзеркалювати об'єктивну інформацію про свою рухову активність, здійснювати контроль та управління рухами. У визначенні К. Платонова вказується, що психомоторика є основним видом об'єктивізації психіки, де задіяні ідео-моторні акти, емоційно-моторні реакції людського організму [7]. Таким чином, під психомоторними здібностями вчений розуміє «рухові здібності, пов'язані з довільним віддзеркаленням рухової діяльності за рахунок диференційованої чутливості, адекватної рухової уяви, уявою, пам'яттю, що забезпечують ефективне управління рухами та руховими актами на основі точного контролю і саморегуляції» [7].

Розкриваючи здібності в аспекті їх розвитку, С. Рубінштейн відзначає, що «жодна зі здібностей не є актуальною, доки вона органічно не ввібрала в себе систему відповідних суспільно вироблених операцій, а ядро здібності – це не засвоєна операція, а ті психічні процеси, за допомогою яких ці операції та їх функціонування регулюють якість цих процесів» [8].

Аналіз диригентської діяльності з погляду психомоторики показує, що диригентська художня концепція потребує конкретних смислових і моторних рішень. Диригент хору порівняно з іншими музикантами не має фізичної роботи, спрямованої на створення звуку, наприклад, як у піаністів, скрипалів, вокалістів тощо. Створення музики диригентом хору базується не на конкретному звуковому матеріалі, а на основі слухового відчуття та музичного сприйняття художнього образу партитури. Розвиток слухо-зорового сприйняття у майбутнього диригента визначає певні труднощі диригентського виконав-

ства, тому що фізичну дію «легше засвоїти, ніж психологічну, вона доступніша, ніж невловимі внутрішні відчуття, тому що фізична дія більш зручніша для фіксації, вона матеріальна, «видима»», – зазначає К. Станіславський [10].

Парадокс диригентської діяльності є в тому, що нібито провідна роль належить рухам диригента, але передача інформації від диригента передбачає ряд психологічних факторів, пов'язаних із сенсорною, моторною, когнітивно-інтелектуальною підсистемами психомоторики.

Без сумніву, проблема диригентських рухів є однією з головних під час навчання диригентському мистецтву. Складність зазначеної проблеми полягає в тому, що педагог повинен навчити та сформуванати у студента систему рухових комплексів на основі психофізіологічних процесів, про які інколи не має повної уяви. У диригентській практиці оволодіння моторними (руховими) вміннями базується найчастіше на звичайному механічному повторі, тобто на тренувальному ефекті під час засвоєння диригентських жестів.

На думку І. Мусіна: «Рухові відчуття є «сполучною ланкою» між музичним уявленням і жестом, дають можливість диригенту відчувати процес виконавства, створюють відчуття безпосереднього втілення музичного задуму, сприяють керівництву звуком у межах музичного такту, створюють у диригента відчуття «звуку в руках», допомагають передачі образу музичного руху, допомагають трансформації музичних уявлень виразні жести, слугують засобом розвитку навичок диригування, тощо. Рухи диригента визначають ступінь виконавства. Саме через рухи проявляються всі якості та властивості психіки диригента, його здібності» [6].

Зауважимо, що рухи особистості розкривають форму її активності в зовнішньому середовищі, яка забезпечується руховим апаратом. Руховий апарат – це анатомо-фізіологічне поєднання м'язової, кісткової та нервової систем організму людини. В основі рухів лежать фізіологічні механізми, а в системі їх керування – психічні та психофізіологічні. Існування людського організму постійно супроводжується виникненням нових рухів, що асоціюються із психічними та психофізіологічними моделями для певної життєвої ситуації. Таким чином, для диригента рухові акти базуються на відчутті рухів. На думку І. Мусіна: «Розвиток рук диригента проявляється не у швидкості та спритності, а в особливій чутливості» [6].

Чутливість у диригентському виконавстві є здатністю до психічного віддзеркалення відчуттів, які ініціюють, підтримують і змінюють рухи диригента під впливом художнього образу. Свідомість у регуляції диригентських рухів фіксує не тільки м'язову складову частину рухів, а й стан органів відчуття, які сприймають музичний твір, а також виконує функцію стратегічного планування щодо кінцевого результату.

Враховуючи різні наукові позиції дослідників щодо розвитку рухової активності майбутніх диригентів, вважаємо правильним шлях розподілу уваги для формування адекватної диригентсько-рухової майстерності на різних рівнях, таких як: слуховий рівень – забезпечує музично-слухове уявлення, рівень моторики – трансформацію музично-слухових у диригентські рухи. Робота над диригентськими рухами повинна відповідати поставленим художнім завданням. Створення художнього образу стосується емоційної роботи виконавців, а у диригента образна площина має бути доповнена руховою активністю (психомоторикою).

Звернемо увагу на роль емоційного статусу як важливої складової частини, що впливає на диригентські рухи під час виконавської діяльності. Основою диригентських рухів є стійкі взаємозв'язки блоку моторики рухів і художньо-емоційного образу, а саме особисте ставлення диригента до художнього твору. Визнання психологічного фактору як основного в моториці диригента хору створює підґрунтя для розширення рамок професійного навчання диригентського мистецтва, тобто йдеться про психомоторну складову частину навчання майбутніх диригентів. Такий підхід дасть змогу: формування рухового образу, вдосконалення сенсорного управління рухами, збереження та відтворення рухових стереотипів, а також забезпечить надійність за умов ускладнення творчої діяльності диригента.

Рухи диригента хору можуть бути розглянуті з позицій статичної та динамічної координації рук. Швидкість реакції, співвідношення рухів, що визначають руховий стиль у диригентській площині; автоматизм рухів, ритм і темп тощо – рухи диригента характеризуються надзвичайною динамічністю та різноманітністю. Завдання та цілі, які виникають під час диригентської діяльності, потребують відповідної сенсорної активності для забезпечення рухових відчуттів. Відзначимо, що виконавська майстерність диригента базується на

складних психофізіологічних процесах, які тісно пов'язані із психомоторикою. Саме психомоторика диригента відіграє провідну роль у музично-виконавській діяльності, поєднуючи музично-слухове уявлення й образно-змістовну сутність твору, що визначає диригентські рухи, які моделюють і відтворюють реальне звучання. Жести диригента хору впливають на якість музичного звуку, тому вміння чути звук і керувати ним за допомогою руки, кисті, специфічністю рухів і їх амплітудою є складовою частиною навчання майбутніх диригентів.

Таким чином, основу диригентської аплікатури становлять рухи рук, кисті, пальців які тісно взаємодіють із вокально-музичною моторикою, саме цей процес і повинен бути покладений в основу роботи диригентського класу.

Використання принципів психомоторики та вокально-музичної взаємодії для формування координаційних стереотипів передбачає наявність у диригентсько-хоровому навчанні спеціальних моторно-рухових вправ, які формували б динамічну та статичну координацію, швидкісну координацію, чіткість рухів, довільне гальмування рухів та особистісний характер рухів.

Формування рухів із позицій психомоторики та фізіологічних механізмів повинно складатися з певних прийомів: виявлення опорних рухів, групування рухів, мнемотехніки [2]. Вказані прийоми допомагають розумінню психомоторики рухів і техніки диригента, свідомому управлінню диригентськими рухами, ефективності диригентського руху та м'язовому відчутті диригента хору.

Отже, **наукова новизна** полягає у визначенні психомоторики в аспекті діяльності диригента хору як фахівця в музично-хоровому мистецтві, що вимагає з'ясувати стан дослідженості означеної проблеми, обґрунтувати наукові уявлення про особливості психомоторної та психічної діяльності диригента, розкрити фізіологічні особливості психомоторики диригентської майстерності в контексті керування музичними колективами.

Висновки. На основі узагальнення мистецтвознавчих і психофізіологічних підходів до діяльності диригента хорового колективу ми дійшли таких висновків: гармонійний розвиток рухових якостей диригента повинен спиратися на знання психофізіології, фізіології рухового апарату людини, психомоторики, психології та ґрунтуватися на розвитку функці-

онального диригентського жесту, що є синтезом слухової, кінестетичної інформації (стандартів диригентських рухів), візуалізації графіки руху диригентської аплікатури, полімодальності (орієнтації в елементах графічних, кінестетичних, візуально-просторових диригентських жестів).

Отже, віддзеркалення рухової моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону твору є основою диригентської діяльності. Розкриваючи драматургію музичного твору, диригент спирається на мануальну техніку, яка базується на психомоториці, психофізіології та фізіології м'язової системи. Створення художнього образу музичного твору базується на психологічному рівні, що реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які шляхом переносу накладаються на учасників музично-хорового колективу. Найскладніше завдання діяльності диригента – це рухове проектування музичного образу та його віддзеркалення в диригентських рухах, що управляють звучанням музичного твору, підкреслюючи виконавську майстерність диригента.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. Киев : Медицина, 1966. 130 с.
2. Венедиктова Н.В. Методические аспекты развития координационных действий психомоторной деятельности студента в процессе обучения дирижированию. *Вопросы музыкально-педагогического образования*. Вып. 3. 2014. С. 62–65.
3. Готсдинер А.А. Музыкальная психология. Москва : Наука, 1993. 190 с.
4. Запорожец А.В. Избранные психологические труды. Развитие произвольных движений. Т. 2. Москва : Просвещение, 1967. 207 с.
5. Ильин Е.П. Двигательная память и память на движения – синонимы? *Вопросы психологии*. 1990. № 4. С. 134–140.
6. Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. Москва : Музыка, 2006. 109 с.
7. Платонов К.К. Проблема способностей. Харьков : Знание, 1972. 350 с.
8. Рубинштейн С.Л. Проблема способностей и вопросы психологической теории. *Вопросы психологии*. 1960. № 1. С. 47–60.
9. Сеченов И.М. Избранные труды. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. 774 с.
10. Станиславский К.С. Работа актёра над собой : собрание сочинений в 9 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1989. 511 с.

REFERENCES

1. Bernshnein, N. (1966). Ocherki po fiziologii dvizeniy i fiziologii aktivnosti [Essays on the physiology of movement and the physiology of activity]. Kiev: Medetsina [In Russian].
2. Venediktova, N. (2014). Metodicheskie aspekti razvitiya koordinatsionnikh deistviy psikhomotornoi deyatel'nosti studenta v protsesse obucheniya derezirovaniyu [Methodological aspects of the development of coordination actions of psychomotor activity of a student in the process of teaching conducting]. *Voprosy muzikalno-pedagogicheskogo obrazovaniya : sbornik nauchno-metodicheskikh statei kafedry peniya I khorovogo derezirovaniya MGU* [Questions of music and pedagogical education: a collection of scientific and methodological articles of the Department of Singing and Choral Conducting, Moscow State University], 3, 62–65. Moscow: Ritm [In Russian].
3. Gotsdiner, A. (1993). Muzikal'naya psikhologiya [Music psychology]. Moscow: Nauka [In Russian].
4. Zaporozets, A. (1967). Izbrannie psikhologicheskie trudy. Razvitie proizvolnikh dvizeniy [Selected psychological works. Development of voluntary movements]. Moscow: Prosveshenie [In Russian].
5. Illin, E. (1990). Dvigatel'naya pamyat i pamyat na dvizeniya – sininimy? [Are motor memory and movement memory synonymous?]. *Voprosy psikhologii* [Psychology issues], 4, 134–140 [In Russian].
6. Musin, I. (2006). Yazik dirizerskogo zesta [Conductor's gesture language]. Moscow: Muzika [In Russian].
7. Platonov, K. (1972). Problema sposobnostei [Ability problem]. Kharkov [In Russian].
8. Rubinshtein, S. (1960). Problemy sposobnostei I voprosy psikhologicheskoi teorii [The problem of abilities and questions of psychological theory]. *Voprosy psikhologii* [Psychology issues], 1, 47–60 [In Russian].
9. Sechenov, I. (1954). Izbrannie Trudy [Selected Works]. Moscow: Izd-vo AN SSSR [In Russian].
10. Stanislavskii, K. (1989). Rabota aktera nad soboi: sobranie sochineniy v 9 tomakh [The work of the actor on himself: collected works in 9 volumes], 2. Moscow: Iskustvo [In Russian].

УДК 78.071.22:433 (510)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-35>**Ши Юе**

ORCID: 0000-0001-5165-9452

аспірантка кафедри педагогіки мистецтва

та фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Shiyue19950204@gmail.com

ОСВІТНЯ ТА КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ СУЧАСНИХ МУЗИКАНТІВ-ВІОЛОНЧЕЛІСТІВ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

Мета роботи – аналіз культурно-історичних особливостей національного музичного мистецтва Китаю. Виявлено історико-культурні передумови становлення її особливості розвитку музичного мистецтва Китаю на сучасному етапі. З'ясовано, що на цей процес впливають такі чинники, як інтеграція Китайської Народної Республіки у світовий мистецький простір, взаємообмін європейськими та східними традиціями музично-виконавської культури, збагачення теорії і практики мистецького навчання в Китайській Народній Республіці найкращими досягненнями і передовим досвідом закордонних фахівців, реформування національної системи масової та спеціалізованої музичної освіти, зокрема в галузі академічної підготовки виконавців-віолончелістів. У контексті цього актуальним є розкриття особливостей освітньої та концертно-виконавської діяльності професійних китайських віолончелістів, а також значення їхнього творчого доробку для розвитку сучасного інструментально-оркестрового виконавства й освіти в Китаї. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, компаративні й історико-культурні методи. У матеріалах статті визначено, що початкове музично-інструментальне навчання учнів-віолончелістів реалізується в Китаї в межах шкільної або сімейної (приватної) практики. Профільну середню та вищу музичну освіту майбутні фахівці здобувають у музичних коледжах, музичних факультетах класичних університетів, консерваторіях, академіях, а також навчальних закладах інших країн. Популяризації віолончельного виконавства в Китаї сприяють розвиток інструментально-оркестрового мистецтва, збільшення кількості камерних і оркестрових колективів, організація і проведення міжнародних виконавських конкурсів, удосконалення науково-теоретичної бази та методики навчання гри на віолончелі тощо.

Наукова новизна полягає у визначенні стану розвитку музичної освіти Китайської Народної Республіки, окремих характеристик професійної підготовки виконавців-віолончелістів у профільних навчальних закладах Китаю. У роботі здійснено інтерпретацію біографічних відомостей, творчого шляху й особливостей реалізації концертно-виконавської, педагогічної, організаційної й інших видів діяльності відомих китайських віолончелістів (Йо-Йо Ма, Ван Цзюнь, Тао Ні, Кан Цяосюань та інші). Зроблено спробу висвітлити індивідуально-неповторні характеристики їхнього особистісного і художнього світосприйняття, специфічні риси авторського стилю виконавства, коло музичних інтересів та уподобань. **Висновки.** Концертно-виконавська діяльність відомих китайських віолончелістів становить особистий внесок у розвиток сучасного інструментально-виконавського мистецтва, освіти та її організації в Китаї й інших країнах. Розкрито високий творчий потенціал нового покоління китайських музикантів-віолончелістів.

Ключові слова: китайські віолончелісти, професійна музична освіта, концертно-виконавська діяльність, міжнародний конкурс.

Shi Yue, Graduate Student at the Department of Pedagogy of Art and Piano Performance of the Faculty of Arts named after Anatoly Avdiievsky of National Pedagogical Dragomanov University

Educational, concerto and performing activity of PRC's contemporary violoncellists

Research objective. The article under consideration reveals the historical and cultural preconditions of the genesis and development specifics of Chinese contemporary music art at its contemporary stage. It was clarified that the process of music and historical disclosure of the performing artistry is predetermined by many factors, among which special significance refers to People's Republic of China's (PRC) integration in the world artistic domain; the interchange of European – East music and performing cultural traditions; the enrichment of PRC's arts education theory and practice with the best innovations and foreign experts' advanced methodological background; reformations of the national system of general and specialised music education, particularly within the field of prospective violoncellists' academic occupational training. In the context of the aforementioned issues, there appears a significance of distinguishing the specifics of the Chinese professional violoncellists' educational, concerto and performing activity, as well as the importance of their creative input for the contemporary solo and orchestra instrumental performance evolvement in China. **The methodology** of the research is based on the system-analytical, comparative and history-cultural method. It was determined that in China, cello player's initial training is implemented within the framework of school or private practical activity. Profiled music education, both secondary and higher, is obtained by prospective professionals at music colleges, music faculties of classical universities, conservatoires, music academies, as well as foreign professional music and pedagogical education institutions. Violoncello performance popularisation in China is contributed via world orchestra instrumental art evolvement, the growing amount of chamber and orchestra

groups; due to arranging and conducting international music performance contests, perfecting the science and theory basis alongside with cello playing teaching methodology, etc. **The scientific novelty** – the following issues were accomplished: the science interpretation of biographical data, personal artistic development, specifics and individual characteristics of the practical implementation of some Chinese prominent violoncellists' (Yo-Yo Ma, Wang Jun, Tao Ni, Kang Qiaojuan and others) concerto and performing, pedagogical, organisational and other activities. An endeavour of revealing the individual and distinctive characteristics of their personal and artistic image-bearing outlook, the specific and unique features of their original performing style/manner, the focus of music interests and inclinations, was implemented. **Conclusions.** The Chinese contemporary violoncellists' role and personal contribution to the evolvement of both national and world instrumental and performing culture alongside with perfecting academic music education were also distinguished.

Key words: Chinese violoncellists', professional music education, concerto and performing doing, foreign competition.

Ши Юэ, аспирантка кафедры педагогики искусства и фортепианного исполнительства факультета искусств имени Анатолия Андиевского Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова

Образовательная и концертно-исполнительская деятельность современных музыкантов-виолончелистов Китайской Народной Республики

Цель работы – анализ культурно-исторических особенностей национального музыкального искусства Китая. В статье проанализированы историко-культурные предпосылки становления и особенностей развития музыкального искусства Китая на современном этапе. Выяснено, что на этот процесс влияют такие факторы, как интеграция Китайской Народной Республики в мировое арт-пространство, взаимный обмен европейскими и восточными традициями музыкально-исполнительской культуры, обогащение теории и практики обучения искусству в Китайской Народной Республике лучшими достижениями и передовым опытом зарубежных специалистов, реформирование национальной системы массового и специализированного музыкального образования, в частности в области академической подготовки исполнителей-виолончелистов. В контексте сказанного актуальным становится раскрытие особенностей учебной и концертно-исполнительской деятельности профессиональных китайских виолончелистов, а также осознание значения их творческих достижений для развития современного инструментально-оркестрового исполнительства и музыкального образования в Китае. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический, компаративистский и историко-культурный методы. В материалах статьи раскрыто, что начальное музыкально-инструментальное обучение учеников-виолончелистов реализуется в Китае в рамках школьной или частной практики. Профильное среднее

и высшее музыкальное образование будущие специалисты получают в музыкальных колледжах, на музыкальных факультетах классических университетов, в консерваториях, академиях, а также в учебных заведениях других стран. Популяризации виолончельного исполнительства в Китае способствуют развитие инструментально-оркестрового искусства, увеличение количества камерных и оркестровых коллективов, организация и проведение международных исполнительских конкурсов, усовершенствование научно-теоретической базы и методики обучения игре на виолончели и другое. **Научная новизна** состоит в определении состояния развития музыкального образования Китайской Народной Республики, отдельных характеристик профессиональной подготовки исполнителей-виолончелистов в профильных учебных заведениях Китая. В работе осуществлена интерпретация биографических сведений, творческого пути и особенностей реализации концертно-исполнительской, педагогической, организационной и других видов деятельности известных китайских виолончелистов (Йю-Йю Ма, Ван Цзюнь, Тао Ни, Кан Цяосюань и других). Предпринята попытка осветить индивидуально-неповторимые характеристики их личностного и художественного мировосприятия, специфические черты авторского исполнительского стиля, круг музыкальных интересов и предпочтений. **Выводы.** Определены роль и личный вклад современных китайских виолончелистов в развитие отечественной и мировой инструментально-исполнительской культуры, а также в усовершенствование академического музыкального образования, раскрыт высокий творческий потенциал нового поколения китайских музыкантов-виолончелистов.

Ключевые слова: китайские виолончелисты, профессиональное музыкальное образование, концертно-исполнительская деятельность, международный конкурс.

Актуальність теми дослідження. Академічне інструментальне й оркестрове виконавство в сучасній Китайській Народній Республіці (далі – КНР) переживає період бурхливого і продуктивного розвитку та стає відомим у всьому світі. Це пов'язано з докорінними змінами і перетвореннями, що відбуваються в системі професійної музичної освіти цієї країни, яка реформується під впливом таких чинників, як: інтеграція Китаю у світовий мистецький простір, взаємобмін європейськими та східними традиціями інструментально-виконавської культури, збагачення теорії і практики підготовки музикантів у КНР найкращими здобутками і досвідом фахівців з інших країн, перебудова національної системи масової та спеціалізованої музичної освіти тощо. Одним з актуальних питань є розкриття особливостей освітньої та концертно-виконавської діяльності музикантів-інструменталістів, зокрема

віолончелістів КНР, у сучасних умовах розвитку світової музичної культури.

Дослідження тенденцій розвитку сучасного музичного мистецтва і виконавства у КНР на зламі ХХ–ХХІ ст. простежується в роботах Г. Дівеєвої, Лі Юе, Ло Чжихуей, На Мула, Хуан Сяньюй та інших. Теоретичні та методичні аспекти проблеми підготовки музикантів-віолончелістів, зокрема в Китаї, розглядаються у працях Д. Гудімова, Т. Есаулової, Му Цюаньчжи, Чжан Цін, Чжу Юаньюань та інших.

Мета дослідження — аналіз культурно-історичних особливостей національного музичного мистецтва Китаю та висвітлення особистісного внеску професійних китайських віолончелістів у розвиток сучасного інструментально-оркестрового виконавства й освіти в Китаї.

Виклад основного матеріалу. Із часів Конфуція музика була важливою складовою частиною філософії, культури, духовного світу китайців, а також потужним чинником формування їхніх естетичних поглядів і почуттів. Давні мислителі надавали музиці пріоритетного значення в галузі освіти й виховання, сфері самопізнання людини, розвитку її світоглядних та ціннісних орієнтирів. Вони вважали, що взаємозумовленість і гармонійне співвіднесення складових частин змісту та форми музичних явищ здатні вплинути не тільки на індивідуальне світосприйняття, привнести в життя особистості відчуття краси, рівноваги та логічної упорядкованості, а й допомогти доцільно й ефективно організувати людську спільноту.

Перші професійні музиканти в Китаї з'явилися в давні часи. Їхнє мистецтво супроводжувало церемоніальні події та розваги імператорських кланів, обрядові і культурні традиції, трудове життя простого народу. Музичне мистецтво Китаю пройшло довгий і непростий шлях становлення й розвитку, що супроводжувався періодами занепаду й піднесення. Сьогодні національна доктрина розвитку КНР націлена на здобуття країною світового лідерства не тільки в економіці, сфері високих технологій, політиці, а й у галузі музичного мистецтва, зокрема й підготовки професійних виконавців академічної і народної музики.

На противагу традиційній китайській музиці, яка зародилась та розвивалася в досить специфічних умовах китайського суспільства минулих століть, на академічне (професійне) музичне мистецтво потужний та ефективний вплив здійснили

культура і традиції музичного виконавства інших країн, передусім Європи, Росії, США, Японії. Сьогодні в основі розвитку професійного музичного мистецтва і виконавства у КНР лежить система загальної музичної освіти (шкільної та сімейної).

Відліком початку справжнього ренесансу масового музичного навчання й виховання у КНР прийнято вважати 1949 р., коли керівництвом країни було ухвалено постанови і закони щодо: відкриття музичних шкіл; уведення обов'язкових уроків музики (співів) чотири рази на тиждень у загальноосвітніх навчальних закладах; посилення уваги до вивчення як традиційних національних пісень, так і світової музики; популяризації кращих зразків західної композиції; стимулювання навчання гри на китайських народних і європейських музичних інструментах (фортепіано, скрипка, віолончель, духовна група тощо).

Як показує аналіз ситуації, у сучасному Китаї державні музичні школи все ще існують в обмеженій кількості та лише у великих містах (Пекін, Шанхай, Ухань, Сіань, Нанкін, Шеньян, Тяньцзін, Гуанчжоу, Ченду й інші). Музичних коледжів і середніх профільних навчальних закладів теж не вистачає. Це зумовлює той факт, що більшість із тих, хто бажає опанувати мистецтво гри на музичному інструменті або вокалу, вимушені навчатись приватним чином [7].

Як зазначено в роботах Г. Дівеєвої, Лі Юе, для підготовки фахівців-музикантів у 1922 р. при Пекінському університеті було відкрито консерваторію, у 1927 р. — державний музичний коледж (сучасна назва — Шанхайська консерваторія). У своїй діяльності ці навчальні заклади об'єднали досягнення європейської та китайської систем музичної освіти, що були спрямовані на підготовку висококваліфікованих спеціалістів. У Шанхайській консерваторії тоді працювали багато запрошених викладачів-іноземців, які очолювали різні факультети та передавали свої знання і власний досвід китайським студентам. Так, Б. Захаров, С. Аксаков, Є. Левітін, З. Прібиткова викладали фортепіано; І. Шевцов та Г. Фельдман навчали гри на віолончелі; А. Фоа, В. Шушлін і О. Черепнін викладали скрипку, вокал і основи композиції. Значний внесок у розвиток музичної теорії і практики зробили китайські викладачі-музиканти: Чжоу Шуан (вокал, сольфеджіо), Сяо Юмей (гармонія, основи композиції, історія музики, оркестровка).

Такі педагоги, як Чжо Юаньжень, Лю Тяньхуа, Шень Сінгун, Лі Шутун та інші, на той момент отримали професійну освіту у кращих консерваторіях Європи, США. Протягом ХХ ст. у Китаї також було відкрито Шеньяньську, Сигуаньську, Уханьську, Тяньцзіньську й інші консерваторії, музичні відділення класичних університетів. При цих навчальних закладах було розпочато роботу курсів підвищення кваліфікації, відкрито відділення аспірантури, підготовлено випуск наукових газет і журналів, а також організовано різноманітні студентські оркестри й інші творчі колективи [2; 4].

Нині професійна музична та музично-педагогічна освіта у КНР функціонує переважно за європейськими зразками та реалізується в таких основних напрямках, як: 1) підготовка вчителів музичного мистецтва для забезпечення масового музичного й естетичного виховання молодого покоління (музичні коледжі, музично-педагогічні відділення університетів); 2) академічна освіта музикантів-виконавців різних профілів (музичні коледжі, консерваторії, академії).

Останнім часом у Китаї спостерігається поштовх інтересу до мистецтва виконання на струнно-смичкових інструментах, зокрема на віолончелі. Про популярність віолончельного виконавства свідчить те, що китайці надзвичайно люблять задушевне звучання цього інструмента, яке передає різні відтінки людського голосу й емоційних переживань. Вони із задоволенням відвідують концерти віолончельної музики, а багато хто з них мріє навчитися грати на цьому інструменті.

Проте в Китаї існує певний дефіцит вітчизняних викладацьких кадрів, спостерігається невідповідність між загальноприйнятими положеннями теорії навчання гри на віолончелі й окремими авторськими методиками, відчувається гостра нестача ґрунтовних наукових досліджень, а також нотно-методичної літератури, підручників, посібників у цій галузі. У контексті цього, як зазначає Д. Гудімов, «така постановка справи зумовила уніфікацію техніки виконання на всіх струнних смычкових інструментах і не могла не відбитися на сторінках віолончельних посібників. Аж до 1806 р. так звані «Методи» були написані не віолончелістами і фактично були комплексними «школами» зі спільними принципами аплікатури і звуковидобування на споріднених інструментах» [1, с. 239].

Сьогодні у КНР зростає нове покоління віолончелістів-виконавців, які ставлять собі за мету підкорити світовий музичний Олімп і реалізують це завдяки не тільки своїй бездоганній віртуозній техніці, а й демонстрації високої культури виконавства, самобутності власних інтерпретацій. В арсеналі сучасних китайських віолончелістів є багатий та різноманітний репертуар, основу якого становлять твори М. Афанасьєва, Й. Баха, А. Вівальді, А. Вьєтана, Р. Вагнера, К. Давидова, Ж.Л. Дюпора, Р. Крейцера, Б. Ромберга, А. Рубінштейна, Н. Паганіні, С. Прокоф'єва, Ф. Серве, Р. Шумана, Л. Шпора, І. Штрауса, П. Чайковського, А. Хачатуряна й інших.

Одним із найбільш визнаних у світі віолончелістів є американський виконавець китайського походження Йо-Йо Ма (1955 р. н.), який також майстерно грає на фортепіано, скрипці та реалізує себе у викладацькій і композиторській діяльності. Йо-Йо Ма познайомився з віолончеллю в чотирирічному віці, одразу проявив свою надзвичайну музичну обдарованість, працелюбність та наполегливість. Навчаючись у Джульярдській школі, Колумбійському та Гарвардському університетах, Йо-Йо Ма виступав з оркестром Л. Бернстайна, Гарвардським оркестром Редкліфа, у складі камерних ансамблів та колективів. Сьогодні Йо-Йо Ма є визнаним у світі майстром інтерпретації класичної музики. Віолончеліст також створив власний оркестр під назвою «Великий шовковий шлях», ідеєю діяльності якого є об'єднання музикантів із різних країн. Йо-Йо Ма веде активну концертну та педагогічну діяльність, бере участь як член журі в багатьох музичних конкурсах, співпрацює із провідними фірмами звукозапису – Sony Classical, Blue Note Records та іншими, підтримує молодих музикантів (керує Спілкою дитячих оркестрів у Нью-Йорку).

Музикант завжди перебуває у творчому пошуку, цікавиться новими творами, ідеями, проектами, зокрема й китайських композиторів. Так, нещодавно Йо-Йо Ма взяв активну участь у реалізації новаторського проекту Тан Дуна – концерті «Карта» для віолончелі, відео й оркестру (у формі сюїти з 10 п'єс), прем'єра якого відбулась у Бостоні. Це дійство побудоване на синтезі мистецтв. Музичний матеріал супроводжується відеорядом на кіноекрані, що відображає сцени із життя сільських музикантів, які грають на народних інструментах. Для створення цілісного враження на слухачів, активізації

їхнього сприйняття, досягнення емоційного впливу на свідомість автор концерту використовує цікаві художні прийоми. Так, зображення на відео ритму ударів по воді білизнаю, яку перуть китайські жінки, синхронно супроводжується аналогічним музичним ритмом різних груп ударних інструментів. Композитор використовує цитати з автентичних народних та популярних китайських пісень, а також за допомогою оркестровки намагається досягти імітації звучання старовинних народних інструментів виконавськими засобами сучасного інструментарію [7].

Музикантом світового рівня ХХ–ХХІ ст. є китайсько-американський віолончеліст Ван Цзюнь – один із найкращих виконавців творів епохи бароко (Й. Бах, А. Вівальді й інші). Його творчий потенціал відкрив видатний скрипаль Ісаак Стерн, який відвідав Китай із метою відбору на навчання у США найбільш перспективних учнів. У 16 років Ван Цзюнь вступив до Йельського університету (на музичний факультет), а згодом розпочалася його концертно-виконавська діяльність. Протягом життя Ван Цзюань співпрацював із видатними музикантами, диригентами (К. Аббаді, В. Заввалиш та іншими), оркестрами (Берлінський філармонічний оркестр, Філадельфійський, Чиказький та Лондонський симфонічні оркестри) [5]. Критики і слухачі завжди відзначають яскравий музичний таланти і художньо-виконавську майстерність китайського віолончеліста, особливу неповторність його творчого «почерку». Музиканта часто залучають до роботи у складі авторитетних журі, зокрема на Міжнародному юнацькому конкурсі імені П. Чайковського, а також запрошують виступати з майстер-класами.

Відомим нині в багатьох країнах світу виконавцем академічної музики є китайський віолончеліст Тао Ні (1984 р. н.), який здобув професійну освіту в Шанхайській консерваторії, а згодом продовжив навчання в Канаді та США (Бостонська консерваторія та Школа Колбурна в Лос-Анджелесі). Є лауреатом численних міжнародних виконавських конкурсів (ІІІ премія 15 Міжнародного юнацького конкурсу ім. П. Чайковського в Седаї, 1995 р.; ІІ премія 18 Міжнародного конкурсу виконавців на струнних інструментах ім. І. Кляйна в Сан-Франциско, 2003 р.; І премія 23 Міжнародного конкурсу інструменталістів у Пасадені, 2008 р.). На своїх виступах молодий, але серйозний і вдумливий музи-

кант завжди демонструє блискучу художню техніку, глибину проникнення в авторський задум, вишуканість і чистоту виконавської інтонації. Талант і майстерність Тао Ні реалізуються у співпраці з такими виконавцями, як І. Перельман, А. Кавафян, А. Кашкашьян та інші, у складі камерних і симфонічних оркестрів Бостона, Калгарі, Шанхая, Цинцинаті, Лос-Анджелеса. У репертуарі віолончеліста чільне місце належить творам Й. Баха, К. Піатті, Р. Шумана, П. Чайковського, П. Гіндеміта [6].

Плеяду молодих китайських віолончелістів, які нині досягають міжнародного визнання, представляють такі імена: Кан Цяосюань, Ла Лі, Чен Ібай, Наміса Сунь, Чжу Бейлянь, Бонь Ян Тіан, Кін Лі Вей, Чжен Сі й інші. Ці віолончелісти – представники нової формації музикантів, які, з одного боку, продовжують класичні традиції інструментального виконавства, з іншого – шукають і викристалізують свій власний стиль, не бояться експериментувати, ставити перед собою амбіційні цілі. Це покоління виконавців-конкурсантів, які виборюють високі місця на п’єдесталах переможців завдяки самовідданій і важкій щоденній праці, власній обдарованості та бажанню поділитися своїм мистецтвом з іншими людьми.

Так, нещодавно заявив про себе молодий виконавець-віолончеліст Чен Ібай, який протягом навчання в середній музичній школі при Шанхайській консерваторії неодноразово брав участь у роботі віолончельної академії Рутесхайма та майстер-класах таких видатних майстрів, як Д. Герингас, Й.П. Майнц, Ван Цзян, М. Рузі, Г. Швабу, Лівей Цинь, Цусі Цуцумі й інші. Зараз молодий віолончеліст продовжує навчання в Берлінському університеті мистецтв та успішно реалізує себе в концертній та конкурсній діяльності (фестиваль “Morningside Music Bridge”, 2013 р., III премія 11 Міжнародного конкурсу віолончелістів імені Вітольда Лютославського в Польщі).

На світовому музичному небосхилі нещодавно з’явилося ім’я молодого, але неординарного і надзвичайно талановитого китайського музиканта Кан Цяосюань. Як зазначає Т. Есаулова, виконавець поєднує інтерпретацію академічних творів для віолончелі та традиційної китайської музики в сучасних обробках і аранжуваннях, зокрема в дуеті зі скрипкою ерху. Віолончеліст приділяє значну увагу популяризації композицій сучасних китайських авторів («Сон метелика» Чжао Цзи-

пін, «Весняна святкова увертюра» Лі Хуанчжи, «Моя Батьківщина» Лю Веньцзинь тощо). Кан Цяосюань є солістом Сучжоуського китайського оркестру, часто гастролює по країні, а також у Росії, Японії, Германії, Румунії [3].

Перспективними представниками вітчизняної віолончельної школи виступають юні музиканти Чжен Сі, Ла Лі, Наміса Сунь. Молоді виконавці беруть активну участь у міжнародному конкурсному житті, виступають у номінаціях молодших учасників. Так, Наміса Сунь здобула перемогу (І премія) на конкурсі імені Святослава Кнушевицького (м. Саратов, Росія). Перемогу у групі вона розділила з талановитим віолончелістом Арсенієм Ставицьким (м. Київ, Україна). Чжен Сі став володарем ІІІ премії цього ж конкурсу. Юні музиканти блискуче виконали свої програми: Концерт для віолончелі з оркестром Й. Гайдна, Варіації на тему рококо П. Чайковського, І частини концертів А. Дворжака і Д. Кабалевського, рапсодію А. Хачатуряна у перекладі для віолончелі і фортепіано. Переможницею (лауреат І премії) 8 Міжнародного юнацького конкурсу імені П. Чайковського в номінації «Учасники до 17 років» стала дівчинка-віолончелістка Ла Лі. Технічно бездоганне й натхненне фінальне виконання концерту К. Сен-Санса дозволило їй перемогти 46 учасників групи і підкорити своїм мистецтвом усіх членів журі, головою якого був Е. Тестелец (Латвія).

Висновки. Отже, визнані майстри і молоді китайські музиканти-віолончелісти демонструють нині високий рівень художньої і виконавської майстерності, а також надзвичайну працелюбність й волю до перемоги. Досягнення найвищих результатів є дуже важливим для цього нового й сміливого покоління, адже китайці – це сильний духом народ, націлений на самореалізацію та боротьбу за перспективне майбутнє. Їхня творчість продовжує і розвиває найкращі традиції вітчизняного і світового виконавства на струнно-смічкових інструментах, популяризує мистецтво гри на віолончелі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гудимов Д. Школы игры на виолончели XVIII–XXI веков : исторический обзор, традиции и современные новации. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2014. № 3 (59). С. 237–243.
2. Дивеева Г. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российс-

кого музикального образования. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. Санкт-Петербург, 2014. № 1 (30). С. 137–141.

3. Эсаулова Т. На конкурсе имени Святослава Кнушевицкого победил российский виолончелист. URL: <http://rg.ru>reg-pfo>na-kon> (дата обращения: 15.02.2020).

4. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2017. № 40. С. 225–231.

5. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

6. Тао Ни. URL: <https://tch15/medici.tv>artist>tao-ni> (дата обращения: 14.05.2020).

7. Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 237–243.

REFERENCES

1. Gudimov, D.B. (2014). Shkoly igrы na violoncheli XVIII–XXI vekov: istoricheskii obzor, traditsii i sovremennyye novatsii. *Vesnik MGUKI*, 3 (59), 237–243. [in Russian]

2. Diveieva, G.A. (2014). Shankhaiskaia natsionalnaia konservatoriia v 1920–1940-ie gg.: k probleme vzaimodeistviia s traditsiiami rossiiskogo muzykalnogo obrazovaniia. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiie (Terra Humana)*, 1 (30), 137–141. [in Russian]

3. Esaulova, T. Na konkurse imeni Sviatoslava Knushevitskogo pobedil rossiiskii violonchelist. Retrieved from: <http://rg.ru>reg-pfo>na-kon>

4. Yue, Lee. (2017). Kitaiskie muzykalnoie obrazovaniie v XX veke I iego sostoiianiie na rubezhe XX–XXI vekov. *Vestnik Kemerovskogo gos. un-ta kulture i iskusstv*, 40, 225–231. [in Russian]

5. Chzhikhuei, Lo. (2016). Kongsertnaia zhyzn sovremennogo Kitaia. *Candidate's thesis*. Sankt-Peterburgskaia gos. konservatoriia (akademiia) imeni N.A. Rimskogo-Korsakova.

6. Ni, Tao. Retrieved from: <https://tch15/medici.tv>artist>tao-ni>

7. Yuanyuan, Chzhu. (2015). Pretvoreniie natsionalnykh istokov v kongserte “Karta” dlia violoncheli, video i orchestra Tan Duna. *Problemy vzaiemodiyi mystetstv, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity: zb. nauk. statei*, 42, 237–243. Kharkiv. [in Ukrainian]

УДК 78.03+78.083.23

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-36>**Чжан Цзюньсун**

ORCID: 0000-0001-8824-1674

аспірант кафедри теорії музики і композиції

Одеської національної музикальної академії

імені А. В. Нежданової

312024707@qq.com

ПЕРВАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА КАК ИМПУЛЬС ДЛЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Цель работы. Исследование направлено на рассмотрение особенностей жанра сонаты и его внутренних свойств на примере первого образца в творчестве Ф. Шуберта, представляющего собой начало активных поисков композитора в циклическом наполнении произведения. Производится целостный анализ произведения и всех составляющих его частей с точки зрения как циклической общности, так и их внутренней самостоятельности. Рассмотрены характерные особенности жанра, формообразования, а также специфика фактуры, основные структурные принципы тематизма и гармонии, позволяющие определить особое промежуточное положение искусства композитора на стыке классицизма и романтизма. **Методология исследования** основана на применении системно-структурного, исторического и аналитического методов, позволивших выявить, наряду с традиционными, и нестандартные приемы в построении сонатного жанра. **Научная новизна.** Впервые на основе подробного исследования Первой фортепианной сонаты Ф. Шуберта доказывается, что данное произведение демонстрирует новый подход к трактовке сонатного цикла — разомкнутого, открытого, как бы незавершенного, отражающего поиски раннего романтика и отображающие эстетику романтизма. Происходит разрушение традиции чередования жанровых моделей: быстро — медленно, медленно — быстро между частями сонаты. **Выводы.** Трехчастное построение Первой сонаты Ф. Шуберта создает ощущение драматургической неоконченности, тональной разомкнутости. Первая часть создана в сонатной форме. Здесь наряду с романтическими устремлениями композитора проявляются и ярко выраженные классические тенденции. Вторая часть написана в сложной трех-пятичастной форме с явными признаками рондо. Возникает впечатление, что произведение лишено финала, так как завершается менуэтом в доминантовой тональности.

Наблюдается необычное сочетание частей в цикле: первая часть – сонатная форма, затем анданте и менуэт. Темповый план сонаты как бы восполняет состояние «отсутствия финала». Это свидетельствует не о классических тенденциях построения цикла с контрастным чередованием частей (как обычно считают музыковеды), а скорее о циклических нарушениях и поисках. Так он воспринимал несовершенную действительность, неизвестность будущего, его непредсказуемость.

Ключевые слова: Шуберт, сонатный цикл, сонатная форма, трехчастность.

Zhang Junsong, Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The first piano sonata in the works of Franz Schubert as an impetus for the development of the genre

Research objective. The study is aimed at consideration of the features of the sonata genre and its internal properties on the example of the first sample in the works of F. Schubert, representing the beginning of the composer's active search in the cyclical content of the work. A holistic analysis of the work and all its constituent parts is carried out, both from the point of view of cyclical commonness and their internal independence. The characteristic features of the genre, shaping, as well as the specifics of texture, main structural principles of thematism and harmony, which make it possible to determine the special intermediate position of the composer's art across classicism and romanticism, are considered. **The methodology** is based on the use of system and structural, historical and analytical methods, which made it possible to identify both traditional and non-standard techniques in the construction of the sonata genre. **The scientific novelty.** For the first time, on the basis of a detailed study of F. Schubert's first piano sonata, it is proved that this work demonstrates a new approach to the interpretation of the sonata cycle – interrupted, open, as if unfinished, reflecting the searches of the early romantic and reflecting the aesthetics of romanticism. There is a destruction of tradition alternation of genres between parts of sonata: fast – slow, slow – fast. **Conclusions.** The three-part construction of the first sonata by F. Schubert creates a feeling of dramatic incompleteness, tonal openness. The first part is created in the sonata form. Here, along with the composer's romantic aspirations, clearly defined classical tendencies are also manifested. The second part is written in a complex three-five-part form with clear signs of rondo. There is an impression that the work has no finale, since it ends with a minuet in a dominant key. An unusual combination of parts in the cycle takes place: the first part is the sonata form, then the andante and the minuet. The tempo plan of the sonata, as if makes up for the state of “no ending” and is typical for many cycles: quick – slow – quick. This testifies not so much to the classical tendencies of constructing a cycle with a contrasting alternation of parts (as musicologists usually believe), but rather to the cyclical search for the composer. As such he perceived imperfect reality, uncertainty of the future, its unpredictability.

Key words: Schubert, sonata cycle, sonata form, three-part form.

Чжан Цзюньсун, аспірант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Перша фортепіанна соната у творчості Франца Шуберта як імпульс для розвитку жанру

Мета роботи. Дослідження спрямовано на розгляд особливостей жанру сонати і його внутрішніх властивостей на прикладі першого зразка у творчості Ф. Шуберта, що являє собою початок активних пошуків композитора в циклічному наповненні твору. Проводиться цілісний аналіз твору і всіх його складових частин із погляду як циклічної спільності, так і їхньої внутрішньої самостійності. Розглянуто характерні особливості жанру, формотворення, а також специфіку фактури, основні структурні принципи тематизму і гармонії, що дозволяють визначити особливе проміжне положення мистецтва композитора на межі класицизму та романтизму. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні системно-структурного, історичного й аналітичного методів, що дозволили виявити, поряд із традиційними, і нестандартні прийоми в побудові сонатного жанру.

Наукова новизна. Уперше на основі детального дослідження Першої фортепіанної сонати Ф. Шуберта доводиться, що цей твір демонструє новий підхід до трактування сонатного циклу – розімкнутого, відкритого, ніби незавершеного, що відображає пошуки раннього романтика й естетику романтизму. Відбувається руйнування традиції чергування жанрових принципів між частинами сонати: швидко – повільно, повільно – швидко. **Висновки.** Тричастинна побудова Першої сонати Ф. Шуберта створює відчуття драматургічної незавершеності, тональної розімкнутості. Перша частина – сонатна форма, потім анданте і менует. Темповий план сонати ніби заповнює стан «відсутності фіналу» і є типовим для багатьох циклів: швидко – повільно – швидко. Це свідчить не стільки про класичні тенденції побудови циклу з контрастним чергуванням частин (як зазвичай уважають музикознавці), а радше про циклічні пошуки композитора. Так він сприймав недосконалу дійсність, невідомість майбутнього, його непередбачуваність.

Ключові слова: Шуберт, сонатний цикл, сонатна форма, тричастинність.

Актуальність теми дослідження. Сонати для фортепіано займають особове, очень важное место в творческом наследии Ф. Шуберта. Самобытность творческой фигуры ком-

позитора состоит в том, что он, подобно венским классикам, гораздо чаще своих современников обращается к этому жанру. Именно в сонатном жанре ощущается как наибольшая связь Ф. Шуберта с классическими традициями, так и активные поиски романтических тенденций.

Специфика немецкой музыкальной культуры XIX в. находит отображение в уникальном стилевом разнообразии. Наряду с сохранением наиболее ценных традиций национальной культуры происходит активный поиск новых творческих тенденций. Именно относительно этого указанного свойства творчество Ф. Шуберта занимает особенное положение. Интерес к фортепианным произведениям композитора постоянно усиливается, они все чаще появляются в программах концертов, в учебном репертуаре учащихся музыкальных училищ и студентов консерваторий, академий. Современная молодежь все более чутко воспринимает несовершенство окружающего мира. А исполнение фортепианных произведений композитора, несомненно, способствует самореализации в непростой современной культурной ситуации.

Тем не менее в литературе о жизни и творчестве Франца Шуберта, в монографиях П. Вульфуса [1], Г. Гольдшмидта [2], Б. Кремнева [3] основное место занимает песенное и симфоническое творчество композитора, а фортепианным сонатам уделяется недостаточно внимания. Особенно мало исследований посвящено сонатам раннего периода творчества Ф. Шуберта.

Цель исследования – выявить стилевое своеобразие цикла Первой фортепианной сонаты Ф. Шуберта E-dur.

Изложение основного материала. Ф. Шуберт писал сонаты с 1815 г. до самого последнего года жизни.

Соната E-dur, написанная в феврале 1815 г., – первое произведение данного жанра в творчестве Ф. Шуберта. Состоит из трех частей. Она как бы без финала, разомкнутая содержательно, циклически и тонально.

Первая часть сонаты – Allegro, ma non troppo – E-dur – создана в сонатной форме. Обобщенную схему первой части сонаты можно изобразить следующим образом:

Экспозиция		Разработка	Реприза	
ГП.....(СП)	ПП.....(ЗП)		ГП	ПП
A + B; A1 + B1	C+ C1+ D + C2	B2 + E + F	A2 + A3	C ₂ + D1 + C ₃ 2 + C3+B3
8 + 14; 12 + 12	8 + 10 + 21 + (5) + 12	24 + 9 + 7	22 + 24	18 + 26 + 14
22 + 24	18 + 21 + 5 + 12			
E-dur	H – h – H – G – C – H			

Начинается соната сразу (без вступления) сферой главной партии (46 тактов), которая изложена как бы в свободной сложной двухчастной форме (A – B + A1 – B1). Формируется основное настроение сонаты: торжественное, радостное, оптимистическое.

Но в построении и форме сферы главной партии не все так однозначно. Здесь и экспозиционность, и срединность, и репризность, и связуемость.

Схема строения сферы главной партии (44 такта):

Главная партия				Выполняет функцию связующей партии							
A	B		A1			B1					
8	14		12			12					
A	a 1	B	Пер.	c – d – c1	a	a 2	a 3	D 1	d 2	d 3	
4	4	6	2	2 + 2 + 2	4	4	3 + 1	2 + 2	2 + 2 + 2	2	
E	D к	E	E	D – к	E	E	Cis	A	E	cis	H

Сфера побочной партии звучит 58 тактов, она создана в трехчастной форме (C – C1 – D – C2) с постоянными совершенными кадансами.

Схема строения побочной партии экспозиции:

Собственно побочная партия				Выполняет функции заключительной партии				
C C1		D				C2		
e + e1	e + e1	f + g	F1 + f 2	g1	Пер.	E2	Доп.	Доп.
4 + 4	4 + 6	4 + 4	4 + 4	5	2 + 3	6	2 + 2	2
			55					
H-dur	H-dur	H – h	H – G	G – C	C – H	H-dur	H-dur	H

В основе побочной партии находится тематический элемент “b” из главной партии, где основой служили игривые форшлагги и нисходящие скачки на квинту. Тема побочной партии оказывается связанной интонационно и даже образно со сферой главной партии. Отметим также введение начального элемента *dies irae* в конце каждого периода (в 7-ых тактах), что вносит моменты «неизбежности» в лирическую сферу побочной.

Ф. Шуберт сохраняет традиционное строение классической сонаты, создавая побочную партию в доминантовой тональности H-dur. Композитор использует характерную для побочной партии фактуру – альбертиевы басы, обозначает характер ее исполнения – *dolce*. Вся сфера побочной партии однотональная, ее характерной чертой стало использование тонико-доминантовой гармонии.

Средняя часть побочной партии (D) принципиально изменяет образность, динамику (f) и фактуру сонаты: появляются нисходящие ломаные арпеджио (2 + 2), утверждается подчеркиванием *sf* аккордов D2 (во 2-ом и 4-ом тактах) к тонике H-dur.

Если часть D выполняет роль разработки в побочной партии, то часть C2 исполняет двойственную роль – реприз побочной и вместе с тем заключительной партии. Она несколько сокращена (14 тактов), вновь написана в форме периода с рядом дополнений. О заключительной функции свидетельствуют постоянный тонический органнй пункт, появление восходящих интервалов, усложнение использованием хроматических ступеней, изменение фактуры тематического сопровождения. Строение репризы-заключения изобилует совершенными кадансами: 6 + 2 + 2 + 2.

Обратим внимание на то, что в этой сонате Ф. Шуберта уже не повторяется экспозиция.

Вся разработка построена на развитии различных элементов побочной партии. Это основной элемент побочной, выросший из интонации “b” и “a” главной партии, – лежит в основе материала разработки. Также в разработке будут встречаться интонации из элементов f и g. Но самое важное, что здесь в фигурациях, сопровождающих тему побочной партии, активно развивается начальный элемент *dies irae* – вечное напоминание о бренности жизни.

Реприза повторяет все образы экспозиции в другом тональном соотношении. Происходит некоторая трансформа-

ция текста – перенос на октаву выше: это касается середины Г. П. А в ее репризе (связующей партии) происходит утверждение основной тональности, что еще раз подтверждает ее связующую сущность, так же происходит и с завершением П. П., которая подтверждает свою заключительную функцию.

Отметим наиболее важные и яркие особенности первой части сонаты:

- наличие всего двух образных и тематических сфер – главной и побочной партий;

- каждая из этих сфер совмещала в себе несколько функций: в главной сочетались особенности главной и связующей партий; в побочной – побочной и заключительной партий;

- обе формообразующие сферы написаны в форме свободной двух- (в главной сфере) либо трехчастности (в побочной сфере) с динамической репризой (повторностью) – вариантной, модулирующей, разомкнутой, тяготеющей к иной сфере психологии изложения – переходной, связующей, развивающе-заключительной;

- контрастная многоинтонационность музыкальной насыщенности каждой экспозиционной сферы: с одной стороны, чисто бетховенская контрастность внутреннего музыкального материала разного типа, вместе с тем сочетание иного, чуть ли не чужеродного, музыкального материала принципиально другой фактуры: в сфере главной партии объединено триольное восхождение по трезвучиям, гаммообразное движение, органнй пункт; аккордовая хоральность, многократная его повторность; секвентное соотношение предложений, черты трехчастности; после начала точной репризы, ее продолжение в другой тональности с модуляцией в A-dur (и др.)

Вторая часть сонаты – Andante – e-moll, 6/8. Обращает на себя внимание тональность – одноименный минор по сравнению с первой частью сонаты. Жанровая основа части своей формообразующей последовательностью и постоянной метричностью напоминает старинный французский аристократический танец на 6/8.

Andante написано в сложной трех-пятичастной форме с явными признаками рондо, каждая из частей создана в простой двух- или трехчастной репризной форме.

Первая из пяти частей (рефрен) содержит 16 тактов, два периода, построенные на одной ритмоформуле с использо-

ванием пунктирного ритма, с вариантно повторенным мотивом “a”.

Рефрен *Andante* создан в простой двухчастной форме с разработочной серединой и вариантной репризой, причем вторая часть повторена дважды, что свойственно танцевальным формам.

Вторая из пяти частей *Andante* – эпизод – вносит ощущение легкости, воздушности и даже нежности. Не меняя темпа и размера, композитор вносит ремарку *legato*. Светлый колорит тональности *G-dur*, упрощенно-причудливое мелодическое движение и постоянные шестнадцатые сопровождения и связок создают ощущение полетности. Как и в прежней части, здесь нет ощущения контрастов, используется тонико-доминантовые соотношения тональностей. Нарушается нормативность, так как предложения составляются по 6 т., а затем и квадратность – «полетная» середина шестнадцатых с элементом имитационности – 5 тактов. Вновь все построено на вариантности мотивного развития, в простой трехчастной форме с контрастной серединой.

Два такта перехода на новом призывно-вступительном мотиве приводят ко второму рефрену – вариационному повтору первой части.

Второй эпизод вносит ощутимый контраст: элегическая и задумчивая тема *e-moll* (*pp*) неожиданно заменяется врывающейся энергичной и резкой, требовательной содержательностью, с постоянно меняющейся динамикой (*ff* – *p*), меняется тональность на *C-dur*. Обратим внимание, что в рондальной форме классиков первый эпизод обычно пишется в доминантовой тональности, а второй – наиболее контрастный и в достаточно далекой тональности, так происходит и у Ф. Шуберта в этой части сонаты – *Andante*.

Как и предыдущий эпизод, этот написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и динамической сокращенной репризой. В эпизоде чередуются параллельные и субдоминантовые тональности. Интересно, что в первом периоде эпизода Ф. Шуберт создает пятитактовые предложения. Заканчивается эпизод пятью тактами перехода из *C-dur* в *e-moll*, что возвращает нас к рефрену.

Последний рефрен выполняет функцию репризы, она представляет собой очередную вариацию на рефрен. Вторая часть на этот раз впервые не повторяется. Завершая часть,

Ф. Шуберт вводит 4 такта коды – утверждение основной тональности e-moll и напоминание о втором эпизоде. Кода прекрасно завершает драматургию второй части сонаты.

Третья, последняя часть сонаты E-dur – Менуэт – Allegro vivace, H-dur (тональность доминанты относительно основной E-dur), 3/4 – создана в традиционной сложной трехчастной репризной форме (da capo), в которой внутренние составные достаточно индивидуальны. Быстрый темп и светлая тональность H-dur придают основной теме (да и всей части) жизнерадостный, праздничный характер.

Крайние части Менуэта – Allegro vivace создают простую трехчастную форму (ARA1). Причем связана она с традициями классицизма: повторяется первая часть и затем вторая – третья. Первая часть (A) длится 20 тактов, в которых происходит традиционный переход из основной тональности H-dur в доминантовую тональность Fis-dur.

Схема строения раздела A – экспозиции:

1-е предложение		2-е предложение	
a	a	a 1/в	доп.
4	4	10	2
H-dur	H-dur	H – Fis	Fis-dur
ГП	СП	ПП	ЗП

Разработка развивает первый и второй элементы части A, при этом обновляя мелодический мотив вариантом опевания. Полностью исчезает третий элемент раздела A; наблюдается также дробление фраз по 2, затем по 1 такту; неустойчивые гармонии DD и доминантовый органнй пункт, а также тональные смены: fis-moll (минорная доминанта относительно основной тональности менуэта), D-dur (очень далекая тональность относительно ee), cis-moll (тональность II ступени), Fis-dur (доминантовая тональность). Отметим, что в разработке полностью теряется танцевальность, замененная постепенным нарастанием драматизма.

Реприза динамическая – A1 (20 тактов) возвращает танцевальность и утверждает тональность H-dur. Первое предложение – неизменное, во втором (повторном) происходит отклонение в gis-moll, затем утверждается H-dur.

Возникает некоторое ощущение сонатных отношений в крайних разделах менуэта: экспозиция построена на тематическом контрасте (H-dur – Fis-dur), реприза повторяет те же элементы в основной тональности.

Схема репризы:

1-е предложение		2-е предложение	
а	а 2	а 3/в	доп.
4	4	10	2
H-dur	gis-moll	H	HH
ГП	СП	ПП	ЗП

Таким образом, сложная трехчастная форма с разработкой в середине менуэта имеет некоторые черты сонатности.

Трио G-dur – *sempre staccato (quasi portamento, см: [4; 5])* – легкого, воздушного характера. Объединенные пульсирующим ритмом фразы и разделы, перетекают друг в друга. Как и менуэт, трио написано в простой трехчастной репризной форме В – R – В1. Создано трио в очень далекой тональности VI низкой ступени, что показательно для романтических тональных тенденций.

Первая часть (20 т.) создана в форме модулирующего ненормативного периода секвентного строения: а – а 1 – а 2 – в + в 1 (в – как бы расширение: II 6/5 гарм. – Д – Т, повторенное дважды на октаву ниже).

Средняя часть напоминает разработку: четвертная аккордика перемещается в правую руку, линия выдержанных звуков – в левую. Строение вновь секвентное: H – A – G, затем D-dur и подготовка основной тональности G-dur. Трио все звучит затаенно, тихо (р, pp).

Схема строения трио:

В					R					В1					
а	а ¹	а 2	в	в 1	С	с 1	с 2	е	е 1	а	а 1	а 2	в 2	в 3	–>
4	4	4	4	2	4	4	4	4	4 + 4	4	4	4	4	2	2
G	G	D	D	D	H	A	G	D-dur		G	G	C	G		

После трио, как обычно для менуэта, повторяется первая часть *da capo*.

Заменяют ли менуэт и трио полноценный традиционный финал? Ни в коем случае. Возникает ощущение неоконченности драматургической, тональной, ощущение разомкнутости цикла.

Выводы. Первый образец сонатного жанра в творчестве Ф. Шуберта представляет собой начало активных поисков композитора в циклическом наполнении произведения. Трехчастное построение создает ощущение драматургической неоконченности, тональной разомкнутости.

Первая часть создана в сонатной форме. Здесь наряду с романтическими устремлениями Ф. Шуберта проявляются и ярко выраженные классические тенденции. Вторая часть написана в сложной трех-пятичастной форме с явными признаками рондо. Возникает впечатление, что произведение лишено финала, так как завершается менуэтом в доминантовой тональности. Наблюдается необычное сочетание частей в цикле: первая часть – сонатная форма, затем анданте и менуэт. Темповый план сонаты как бы восполняет состояние «отсутствия финала» и является типичным для многих циклов: быстро – медленно – быстро. Это свидетельствует не столько о классических тенденциях построения цикла с контрастным чередованием частей (как обычно считают музыковеды), а скорее о циклических поисках композитора. Так он воспринимал несовершенную действительность, неопределенность будущего, его непредсказуемость.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вульфийус П. Франц Шуберт : Очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1983. 447 с.
2. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. Перев. и прим. Ю. Хохлова. Москва : Музыка, 1968. 449 с.
3. Кремнев Б. Шуберт. Москва : Молодая гвардия, 1964. 301 с.
4. Мирошниченко С. Полисемия понятия quasi. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 49–58.
5. Мирошниченко С. Полисемия понятия quasi. Вторая статья. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 9–19.

REFERENCES

1. Vulfius, P. (1983). Franz Schubert: Essays on life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Goldshmidt, G. (1968). Franz Schubert. Way of life. Translation and notes by Yu.N. Khokhlov. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Kremnev, B. (1964). Schubert. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].
4. Miroshnichenko, S.V. (2010). Polysemy of the concept quasi. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the A.V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy, 12, 49–58 [in Ukrainian].
5. Miroshnichenko, S.V. (2011). Polysemy of the concept quasi. Second article. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the A.V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy, 13, 9–19 [in Ukrainian].

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та російською мовами.

Обов'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 опісі. 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

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

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 та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською 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 темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» 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 поси-

лання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи 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 транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 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 про-блема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

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 № 1 від 31 серпня 2020 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60x84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 29,52.
Ум. друк. арк. 28,83. Зам. № 0121/21
Підписано до друку 01.09.2020. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 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.