

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 31*

*Книга 1*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2020

УДК 78.01 (060.55)  
М 895  
doi: 10.31723/2524-0447-2020-31-1

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

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

Редакційна колегія:

**Крістоф Фламм** – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної 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** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований 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-Тодорова** – 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>Жаркова В. Б.</i> Метафізичні проєкції «життя звуку» в музиці Каї Сааріахо.....   | 5  |
| <i>Бондаренко А. І.</i> До проблеми типології акустичних подій у сучасній електронній музиці (на прикладі твору О. Нестерова «Кольорова флюографія»).....  | 18 |
| <i>Крепак К. В.</i> Універсальність композиторського мислення в художньому відображенні історичної події.....  | 29 |
| <i>Кубік О. Є.</i> Специфіка дуету як ансамблевої форми сучасного бандурного мистецтва.....  | 42 |
| <i>Середюк І. М.</i> Галерея музичних портретів композиторів у семіотичному та комунікативному аспектах.....   | 57 |
| <i>Мітюшкін В. А.</i> Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»)..... | 69 |
| <i>Гао Чилін.</i> Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо.....  | 84 |
| <i>Лю Юй.</i> Гітарні концерти М. Джуліані: передумови створення і композиторська стилістика.....  | 97 |

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

|  |     |
|--|-----|
| <i>Завгородня Г. Ф.</i> Семантика звуку в контексте художественно-конструктивної організації музикального пространства.....                                | 109 |
| <i>Грибиненко Ю. А.</i> Авторская модель полистилистики в творчестве В. Сильвестрова (на примере его сонаты для скрипки и фортепиано “Post Scriptum”)..... | 120 |
| <i>Овсянникова-Трель А. А.</i> Понятийный аспект стилевого феномена «новой простоты».....  | 132 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Сапсович А. А.</i> Емоціональна пам'ять<br>музиканта-исполнителя (к постановке вопроса).....                                    | 147 |
| <i>Гаврилина А. Н.</i> Трагическая интерпретация женского<br>образа в опере С. В. Рахманинова «Алеко».....                         | 161 |
| <i>Кікнавелідзе К. О.</i> Місце феномена скрипкового кавера<br>у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва.....                | 172 |
| <i>Матушак Т. В.</i> Структурно-композиційні параметри<br>та стильові ознаки жанру літанії<br>в музично-історичному контексті..... | 184 |
| <i>Лю Шитін.</i> Художньо-естетичний синтез<br>як основа оперного образу.....  | 196 |

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

|  |     |
|--|-----|
| <i>Дубровская Г. Н.</i> Векторы трансформации-преобразования<br>в работе пианиста-концертмейстера консерватории<br>в классе скрипки.....                                   | 208 |
| <i>Пороховниченко М. Е.</i> О некоторых аспектах формирования<br>и развития интонационно-слуховой культуры регента.....  | 221 |
| <i>Шатова И. А.</i> Исполнительский анализ в курсе ЧХП:<br>предметное содержание и методологические аспекты.....   | 233 |
| <i>Демидова В. Г.</i> Зміст та сутність професійної мобільності<br>музиканта-концертмейстера.....  | 248 |
| <i>Єрмоменко А. С.</i> До питання перекладення фортепіанних<br>творів для чотириструнної домри та фортепіано:<br>фактурні та інструментально-звукообразні особливості..... | 260 |
| <i>Бадалов О. П.</i> Діяльність музикантів Чернігівщини<br>як чинник розвитку регіонального культурного<br>простору другої половини ХХ століття.....                       | 269 |
| <i>Сліпченко О. С.</i> До проблеми виконавської інтерпретації<br>клавірної партити Й. С. Баха мі-мінор.....  | 279 |
| <i>Віла-Боцман О. П.</i> Специфіка засвоєння сучасної<br>музичної мови в навчальному хорі.....   | 289 |

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.01 + 78.071.1/ 781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-1>

**Валерія Борисівна Жаркова**

ORCID: 0000-0002-3706-3481

докторка мистецтвознавства, професорка,

завідувачка кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

[zharkova\\_valeriya@ukr.net](mailto:zharkova_valeriya@ukr.net)

### МЕТАФІЗИЧНІ ПРОЄКЦІЇ «ЖИТТЯ ЗВУКУ» В МУЗИЦІ КАї СААРІАХО

**Мета роботи** – аналіз основних характеристик «життя звуку» як визначального метафізичного концепту в музиці Каї Сааріахо, що відкриває шляхи до розуміння художньо-філософського смислу її творів. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, концептологічний та метафізичний методи, які відповідають актуальному на початку третього тисячоліття спрямуванню музичної науки до міждисциплінарного аналізу. **Наукову новизну** визначає включення в український музикознавчий науковий дискурс засадничих положень композиторських стратегій та звукової практики видатної представниці сучасної культури Каї Сааріахо. **Висновки.** Концепт «життя звуку» створює передумови розуміння генерального напрямку пошуку композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століття у сфері можливості представляти слухачеві «невидимий світ сутнісного». Він включає музичний доробок Каї Сааріахо у сферу онтологічних запитань сучасної людини. Концепт «життя звуку» відкривається в кожному творі композиторки в неповторних проєкціях через розгортання музичної тканини твору від «серця звуку» (К. Сааріахо) до космічної безмірності його «метафізичних обертонів». Його дослідження проявляє визначальні риси духовного життя сучасної людини, що змушена існувати в багатомірному музичному універсумі і страждає від «забруднення звукового середовища» (К. Сааріахо, “la pollution sonore”).

Тотальна невизначеність координат, за якими можливе формування звукового світу у відповідності до запитів сьогодення, підсилює гостру актуальність пошуку маркерів для створення «чистого» простору комунікації, в якому б людина почула голоси цього світу (світла, ночі, подиху вітру, співу птахів, часового проміжку століть, діалогу артефактів тощо) неспотвореними та унікальними в їх єднанні із неповторним «я» кожного, хто віддає частину себе самого в побудову комунікаційного «моста». Як у справжньому житті, де зустрічається початок і кінець певної людської долі, щоб врешті-решт набути позачасовий вимір і перейти у містичне «ніщо», яке є «всім», у музиці Kai Saariaho звук має власне життя і його проєкції відтворюють для уважного слухача ті вічні духовні цінності, які є далеко за межею повсякденного і дозволяють людині залишатися людиною.

**Ключові слова:** Кая Сааріахо, звук, концепт «життя звуку», метафізичний вимір музичної композиції, звукові практики XX ст., опера *L'amour de loin*.

*Zharkova Valeriia Borysivna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of World Music History of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*

#### **Metaphysical projections of the “life of sound” in the Kaija Saariaho’s music**

**Research objective.** The aim of the work is to analyze the main characteristics of the “life of sound” as a defining metaphysical concept in the Kaija Saariaho’s music, that opens the way to understanding the artistic and philosophical meaning of her works. **The methodology** of the research is based on system-analytical, conceptual and metaphysical methods, that correspond to the current direction of a music science to interdisciplinary analysis at the beginning of the third millennium. **The scientific novelty** is the substantiation of the composers’ strategies and the Saariaho’s sound practice as a prominent representative of the modern culture in the Ukrainian musical scientific discourse. **Conclusions.** The concept of the “life of sound” creates the preconditions for understanding the general direction of the search for composers in the late XX – early decades of the XXI century in the field of opportunity to present the “invisible world of the essential” to a listener. This concept includes Saariaho’s musical work in the sphere of the most topical ontological questions of the modern human being. The concept of the “life of sound” is revealed as the composer’s unique projections through the unfolding of the musical fabric of the work from the “heart of the sound” (K. Saariaho) to the cosmic immensity of its “metaphysical overtones” in each work. Its research shows the defining features of the spiritual life of a modern human being, who is forced to exist in a multidimensional musical universe and suffers from “pollution of the sound environment” (“la pollution sonore”, K. Saariaho).

The total uncertainty of the coordinates at which the formation of the sound world is possible in accordance with today’s demands, reinforces the urgency of finding markers to create a “clean” space of communication in which people would hear the voices of this world (the light, the night, the

wind, the birdsong, the dialogue of artifacts, etc.). As in real life, where the beginning and the ending of a certain human destiny meet in order to eventually acquire a timeless dimension and pass into the mystical “nothing” that is “everything”, the sound has its own life in Saariho’s music. Its projections reproduce those eternal spiritual values for the attentive listener that are far beyond the everyday.

**Key words:** Kaija Saariaho, sound, concept of the “life of sound”, metaphysical dimension of a musical composition, sound practices of the twentieth century, opera *L’amour de loin*.

**Жаркова Валерия Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

### **Метафизические проекции «жизни звука» в музыке Каи Саариахо**

**Цель работы** – анализ основных характеристик «жизни звука» как определяющего метафизического концепта в музыке Каи Саариахо, что открывает пути к пониманию художественно-философского смысла ее произведений. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический, концептологический и метафизический методы, которые соответствуют актуальному в начале третьего тысячелетия тяготению музыкальной науки к междисциплинарному анализу. **Научную новизну** определяет включение в украинский музыковедческий научный дискурс основных положений композиторских стратегий и звуковой практики выдающейся представительницы современной культуры Каи Саариахо. **Выводы.** Концепт «жизнь звука» создает предпосылки к пониманию генерального направления поиска композиторов конца XX – первых десятилетий XXI века в сфере возможности представлять слушателю «невидимый мир сущностного». Он включает музыкальный вклад Каи Саариахо в сферу онтологических вопросов современного человека. Концепт «жизнь звука» открывается в каждом произведении композитора в неповторимых проекциях через развертывание музыкальной ткани произведения от «сердца звука» (К. Саариахо) к космической необъятности его «метафизических обертонов». Его изучение проявляет определяющие черты духовной жизни современного человека, вынужденного существовать в многомерном музыкальном универсуме и страдающего от «загрязнения звуковой среды» (К. Саариахо, “*la pollution sonore*”).

Тотальная неопределенность координат, по которым возможно формирование звукового мира в соответствии с запросами настоящего, усиливает остроту актуальность поиска маркеров для создания «чистого» пространства коммуникации, в котором бы человек услышал голоса этого мира (света, ночи, дуновения ветра, пения птиц, временного промежутка веков, диалога артефактов и т.д.) неискаженными и уникальными в их единении с неповторимым «я» каждого, кто отдает часть себя самого в построение коммуникационного «моста». Как в реальной жизни, где встречается начало и конец определенной человеческой судьбы, чтобы в конце концов приобрести вневременное измерение и перейти в мистическое «ничто», которое является «всем», в музыке

*Каї Сааріахо у звука собствена жизнь и его проекции воспроизводят для внимательного слушателя вечные духовные ценности, которые находятся далеко за чертой повседневной и позволяют человеку оставаться человеком.*

**Ключевые слова:** *Каї Сааріахо, звук, концепт «жизнь звука», метафизическое измерение музыкальной композиции, звуковые практики XX в., опера L'air de loin.*

**Актуальність теми дослідження.** Ім'я Каї Сааріахо, народженої в Гельсінкі в 1952 році, добре відоме сучасному слухачеві як однієї з найбільш інтелектуальних та резонансних представниць музичної культури кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Закономірно, що особливості роботи композиторки зі звуком, часом, простором привертають увагу дослідників усього світу [5; 6; 8; 10]. Значний інтерес викликають і аналітичні публікації Сааріахо, які були об'єднані в 2015 році в книзі з красномовною назвою *Le passage des frontières* («Подолання кордонів») [11]. Це видання статей та коментарів до власних музичних творів композиторки стало блискучим узагальненням її більш ніж 30-річного творчого шляху, який, за словами редактора книги Стефана Рота, «долає кордони буквально і метафорично, географічно і музично» [11, с. 10].

Безсумнівно, до цих смислових векторів розгортання композицій Каї Сааріахо в просторі сучасної культури слід додати і метафизичний, адже її музичні твори безмежно розширюють «обріи очікувань» слухача і завдяки потужній духовній енергії та магії звукової краси піднімають його у сферу абсолютних цінностей людського буття. Вже каталог творів композиторки містить чіткі «маркери» взаємодії «невидимого-почутого»: «Таємничий сад I» (*Jardin secret I, IRCAME, 1984–1985*), «Таємничий сад II» (*Jardin secret II, 1984–1986, Clavecin et band, realisé au GRM, IRCAME*), «Замок душі» (*Château de l'âme, 1996, 8 voix de femmes et orchestre*), «Кольори вітру» (*Couleurs du vent, 1998, Flute alto*), «Зіркове небо» (*Ciel étoilé, 1999, percussion et contrebasse*), «Мінливе світло» (*Changing light, 2002, soprano et violon*), «Світло і Сила тяжіння» (*Lumière et Pesanteur, 2009, orchestre*) та ін.

Такі поетичні назви творів не залишаються лише декоративними «вінєтками», а вказують на визначальні духовні виміри музики Каї Сааріахо, які проступають «буквально» і «метафизично», адже звук у них є і матеріально зафіксованим, ретельно сформованим явищем фізичного світу, і надійним



провідником у простір «вищих універсальних інстанцій культури» (О. Самойленко) [4, с. 8]. Симптоматично, що один з останніх своїх творів композиторка назвала «Залишається тільки звук» (Only the Sound Remains, 2015), і це формулювання видається вкрай конкретним і одночасно відкритим до численних філософських коментарів.

У зверненні до музики Каї Сааріахо і розумінні механізму звукоутворення її сенсів у контексті безкінечних (які «долають кордони» будь-яких сталих шаблонів) можливостей творчого духу європейського Homo Musicus видається доцільним застосовувати поняття «проекції». За визначенням О. Самойленко, воно має два значення: «як конструювання об'ємної багатовимірної фігури, здатної вивести назовні, експлікувати накопичений досвід пізнання; як специфічне внутрішнє переломлення – перетворення певних параметрів, завдань навколишньої дійсності, упредметнення показових для такої сфери пізнання мисленнєвих позицій, оцінних підходів» [4, с. 5]. Власне, ізоморфні проекції звуко-смислів і звуко-образів у музиці Каї Сааріахо, що виникають у результаті подібних інтелектуальних зусиль, і будуть у центрі нашої уваги.

Мета дослідження – аналіз основних характеристик «життя звуку» як визначального метафізичного концепту в музиці Каї Сааріахо, що відкриває шляхи до розуміння художньо-філософського смислу її творів. Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний, концептологічний та метафізичний методи, які відповідають актуальному на початку третього тисячоліття спрямуванню музичної науки до міждисциплінарного аналізу. Наукову новизну визначає включення в український музикознавчий науковий дискурс засадничих положень композиторських стратегій та звукової практики видатної представниці сучасної культури Каї Сааріахо, які, попри велике поширення її творів у світі, досі не представлені в україномовному гуманітарному просторі.

Виклад основного матеріалу. Проблема усвідомлення сутності звуку належить до найстаріших у європейській культурі. Дослідження звуку як *фізичного явища*, виявлення закономірностей його *акустичної природи* розпочинається в добу Античності та зумовлює розвиток музичних технік в Європі протягом багатьох століть. Опора на числові параметри, віднайдені представниками та послідовниками Піфагорійської школи внаслідок математичного аналізу звукової хвилі,

фактично до кінця XIX століття мала фундаментальне значення для розвитку музичного мислення – формування принципів багатоголосного співу, становлення базової для європейської музичної культури дихотомії «консонанс-дисонанс», а також затвердження особливостей мажоро-мінорної тональної системи та принципів музичної форми Нового часу.

Тільки наприкінці XIX століття під впливом багатьох факторів суто конструктивна функція звуку як елемента системного утворення (музичної композиції) поступається місцем новим уявленням про його *самостійну художню виразність та смислову наповненість*. Звук перетворюється на *феномен*, здатний вміщувати безкінечні смисли. Зокрема, слід підкреслити міцний вплив *східної* звукової практики та її космологічної концепції музики на європейських композиторів зазначеного часу.

Так, у давньому китайському трактаті «Люйши Чуньцю» читаємо: «У неба і землі є початок. Небо невідчутно завершує все суще, земля його відчутно формує. Єднання неба і землі в гармонії – велика основа життя», відповідно, «музика є наслідком *гармонічного союзу неба і землі* і прагнення до злиття інь і ян» [3]. Подібні настанови суттєво відрізнялися від усієї попередньої історії розвитку європейської музично-естетичної думки і трансформували уявлення європейських та американських композиторів про природу та спрямування композиційного процесу загалом. Як справедливо визначають сучасні музикознавці, «відкриття східної естетики, де звук виступає і як сила, що породжує життя, і як мікрокосм, сповнений смислами, значно розширило межі художнього світу музики» [7]. Тож новий *метафізичний вимір звуку* затверджується в культурі XX – початку XXI ст. і зумовлює зміни всіх параметрів музичного твору.

Докорінне оновлення естетичної парадигми в другій половині XX ст. остаточно «дестабілізувало систему відносин між звуком та його першоджерелом, яка склалася раніше» [2, с. 6] і принципи зв'язку між звуком і шумом, звуком і тишею. Безліч артефактів та філософських праць (досить згадати лише легендарну «Тишу» Джона Кейджа) утворювали новий смисловий шар як невід'ємний складник буття людини. В полі найбільш радикальних перетворень способів організації звукової матерії та пошуку її метафізичних смислів пролягає і творчий шлях Каї Сааріахо.

На сторінках своєї книги Кая Сааріахо з іронією згадує викладача, який говорив, що у жінок-композиторів немає

майбутнього, оскільки вони рано чи пізно відмовляються від будь-яких інтелектуальних зусиль і починають писати колискові. За зізнанням авторки, після цього в моменти творчих випробувань, коли щось ішло не так, як хотілося, вона прислуховувалася до себе і до своїх відносин із «синдромом колискової» [11, с. 194]. Проте, безумовно, поява подібного синдрому Каї Сааріахо не загрожує, адже інтенсивність її духовного життя вражає.

Карколомна успішна кар'єра композиторки демонструє, за влучним спостереженням відомого сучасного дослідника А. Росса, перехід «з оранжереї європейського авангарду до свого роду культурного мейнстріму» [10]. Як доказ американський музикознавець наводить симптоматичне визнання композиторки, що проявляє сутність сучасних пошуків багатьох інших представників сучасної культури: «Сааріахо одного разу сказала, що їй подобається досліджувати *межу між музикою і шумом*. Багато з її масштабних робіт, у тому числі «Адріана», починаються з величезної хвилі, що піднімається; з простору змішаних тембрів, що створює враження пейзажу, який став розплавленим, або киплячого океану. <...> Це *звук, який закриває вуха і напружує мозок*; інформація летить на всіх частотах. Але Сааріахо – це щось інше, ніж звуковий терорист, покликаний шокувати. <...> Вона змушує виверження шуму здаватися природним явищем, наслідком якогось сейсмічного розриву» [10].

Творчі відкриття композиторки на цьому шляху від «приголомшливого» до «природного», від окремого звуку до неповторного «звукового пейзажу» нерозривно пов'язані з художньо-естетичними вимірами французької музичної культури. З 1982 року Кая Сааріахо живе в Парижі, де вона глибоко засвоїла ідеї авангардних французьких композиторів, насамперед Трістана Мюрая і Жерара Грізе, та сформовану ними техніку спектралізму, що відкрила нові можливості виявлення «природності» звуку через породження всієї звукової матерії із природного обертонового ряду. Крім того, Кая Сааріахо продовжує використовувати характерні для спектральних композицій Мюрая і Грізе змішування інструментальних і електронних тембрів, яке утворює унікальні звукові структури, що вкорінені в природні та метафізичні простори. Їх сприйняття підводить слухача до межі, де звук, який можна почути, перетворюється на райдугу смислових резонансів, тобто утворює ефект «ося-

яння». І навпаки, як визначає А. Росс, ми спостерігаємо, як «великі гармонії породжуються з ефіру – <...> ефекти емерджентності, які є центральними для естетики Сааріахо» [10].

Звідси походить зв'язок технічних параметрів музики композиторки та її філософських поглядів, який демонструють твори різних років. Слід наголосити на двох важливих характеристиках організації процесу комунікації за допомогою спектральної техніки. Перша – це особливе розуміння звукової матерії і звуку як *живого організму*. Друга – звернення до *підготовленого слухача*, який спроможний виходити за границі відомого та вже засвоєного. Отже, комунікаційний ланцюг вибудовується небанально, неформально та індивідуалізовано в кожному конкретному музичному зразку. Це відповідає запитам сьогодення, адже, за влучним спостереженням С. Лаврової: «Провідною стратегією, здатною привернути увагу, стає естетична провокація, яка може носити характер поведінкового виклику, руйнуючи рамки загальноприйнятих конвенціональних «норм», а також здійснюватися, не виходячи за ці рамки, за допомогою вторгнення в індивідуальний простір, залучаючи реципієнта в процес взаємодії, намагаючись закликати до комунікації. У музиці постсеріалізму порушення меж – провокація – носить характер *«тихої атаки»*. Гучний, дратівливий звук сьогодні не дивує, тоді як *тонка робота з ледь чутними призвуками безцеремонно вторгається в особистісний простір слухача і порушує межі дозволеного*» [2, с. 190].

Робота «на межі» і «за межею» традиційних звукових стратегій стає важливою характеристикою творчих інтенцій Каї Сааріахо. Вона чітко усвідомлює необхідність єднання «природного» і «метафізичного». Зокрема, у статті «У музиці, з музики, до музики» (2005) композиторка відкриває завісу своєї творчої майстерні, пояснюючи, що завжди шукала натхнення для написання музики на природі: «Я вдихала цей спокій: абсолютну тишу, ні суспільного життя, ні повсякденної рутини, ні міського мурашника. Залишалося тільки головне: *музика, можливість вислизнути в нове і йти далі (aller plus loin)*. Роки проходили в такий спосіб: пустеля урбаністичної буденності періодично переривалася оазисами життя за містом, які я чекала і в які я багато писала. Раніше я думала, що здатна писати де завгодно, і оточення не впливає на мою музику. <...> Але тепер я думаю інакше: *все, що впливає на мене як на індивідуальність, впливає і на мою музику*» [11, с. 220].

У принципі немає нічого шокуючого або пронизливо відвертого в цьому зізнанні Каї Сааріахо, якщо не брати до уваги *дивовижну глибину резонансу* явищ, що зачіпають душу композиторки і немислиму широту його смислового спектра. Саме тому музика Сааріахо захоплює, зачаровує, заворожує, але і вимагає особливої «внутрішньої настройки», оскільки слухач повинен бути готовим «відгукнутися» і вийти за межі (*aller plus loin*) звичних аудіовізуальних орієнтирів.

Дуже тонко окреслює цю смислову перспективу духовного руху слухача сама Кая Сааріахо у статті із симптоматичною назвою «Кредо»: «Мистецтво за своєю природою є «лише» мистецтвом: слова, лінії, кольори чи тональності. Вся його значущість полягає в тому, що воно *пробуджує в нас*. Кажуть про конкретність життя і про абстрактність мистецтва. Щодо мене, то фундамент видимого, що вислизає, знаходиться в глибині мене самої. Форми можуть змінюватися, але *серце*, звідки виливається мистецтво і куди воно спрямоване, завжди те саме» [11, с. 38–41].

Зусиллям такого «пробудженого» серця, за словами композиторки, стає прагнення «відійти від стандарту, відомого і поширеного, розгорнути віяло фарб і експресії», і знайти в результаті «звук, якого не було в класичному репертуарі» [11, с. 220]. Підкреслимо, що пошук небувалих звукових вимірів Кая Сааріахо бачить не як технічний експеримент чи авангардний трюк, але як особливий *духовний шлях*, який кожен може пройти тільки поодиноці.

Прочитуємо ще одне важливе зізнання Каї Сааріахо: «Я відчуваю справжню пристрасть до того, щоб *проникати в звук до самого його серця* – цього глибинного сенсу (в оригіналі: *la substantifique moelle*, вираз Ф. Рабле), який я бажаю перетворити. <...> Я також ставлю собі таке запитання: як ввести тишу в композицію? І яким чином можна впливати на тембр, фактурні і текстурні характеристики звуку?» [10, с. 39].

Твори Каї Сааріахо презентують невпинні пошуки шляхів у глибину звуку, які мають кожного разу нові смислові проєкції і які можна визначити як концепт «життя звуку», вважаючи, що «у музичному контексті концепт – це вектор сприйняття і одночасно домінанта динамічного художнього сенсу» [2, с. 7]. Зупинимось лише на одному творі композиторки, який видається блискучим прикладом функціонування концепту «життя звуку» – опері “L’amour de loin” (у перекладі

«Далека любов» або «Любов здалеку»), прем'єра якої відбулася у 2000 році на Зальцбурзькому фестивалі.

Це перше звернення Каї Сааріахо до жанру опери стало результатом її багаторічної роботи з винятковим знавцем провансальської поезії Жаком Рубо, співачкою Даун Упшоу, а також початком плідної співпраці з режисером Пітером Селларсом і лібретистом Аміном Маалуфом. Сюжетну основу опери становить історія кохання середньовічного трубадура Джауфре Рюделя, який, за описами паломників, закохався у далеку принцесу з Тріполі і присвячував їй свої пісні. Потім він вирішив відправитися через море, щоб вперше зустрітися з нею, вийшов на далекий берег уже смертельно хворим і помер на руках коханої.

Ця середньовічна історія має багато романтизованих версій. Бідний трубадур, безнадійно закоханий у далеку принцесу... Такий образ-штамп, далекий від духовного пошуку, яким насправді був сповнений благородний трубадур, довго зберігався. Лише в останні десятиліття дослідження середньовічних рукописів розвіяли романтичний міф і відкрили, що Джауфре Рюдель був одним з продовжувачів традицій темної (*clu trobar*) поезії, яка втілювала містичні уявлення тонко організованою душі про недосяжний далекий ідеал Краси та Істини<sup>1</sup>. Зокрема, Умберто Еко, коментуючи «факти» життя Джауфре Рюделя, відзначав, що справжність біографічної канви не має значення, а значущими є тільки пісні, «наповнені захопленням Красою, ніколи не баченою, а виключно уявною» [9, с. 169].

Власне, назва опери відсилає до найбільш відомої трубадурської пісні Джауфре Рюделя *Lanquan li jorn son lonc en may*, в якій вперше з'являється вираз окситанською мовою *amor de lonh* (фр. переклад – “l'amour de loin” – «любов здалеку»). Непідготовленому слухачеві ця знаменита пісня Джауфре Рюделя може здатися звичайною любовною баладою поета-романтика, проте текст трубадура відкриває абсолютно новий смисловий шар в європейській культурі і зовсім не означає чуттєве томління<sup>2</sup>. Якщо це не брати до уваги і не надати належного зна-

<sup>1</sup> Див. детальніше про це: В. Жаркова [1].

<sup>2</sup> Відзначимо, що у згаданій пісні Джауфре Рюделя, що включає усього 7 строф, слово «далекий» використано 14 разів (!) у різних варіантах («далекий спів птахів», «далекі землі», «далекий кров», «я прийшов здалеку»), у тому числі 8 разів у стійкому виразі «далека любов».

чення метафізичному зчепленню смислів в опері Каї Сааріахо, тоді і її твір хибно сприймається як «поема про молоду людину, що страждає за далекою коханою» [5, с. 143]. Насправді вираз «любов здалеку» (*“l’amour de loin”*) має особливий сенс, який не перекладається на мову повсякденності, а розкриває метафізичне бажання *пропустити через себе зоряний простір і ту далечинь*, до якої можна *наблизитися тільки через віддалення* від усього миттєвого і хвилюючого. У цьому сенсі *“l’amour de loin”* межує з тим, що у французькій філософії ХХ століття фігурує як *au-dela* («за межею», «по ту сторону»).

Реалізація великої п’ятиактної опери видається «райдужним мостом», насиченим рухом звукових хвиль, що з’єднує те невимовне, яке відкривається через сяйво різних звукових світів. Опера будує шлях у простір обертової райдуги звуків, спектральної гри фарб і ажурного плетіння вічних смислів, що еднають ХХІ і ХІІ століття. Вони наче притягуються *звуковою енергією*, яка входила в європейську культуру саме як *“l’amour de loin”*, тобто спрямованість до чистої, невимовної, абсолютної Краси «невидимого світу сутнісного».

**Висновки.** Концепт «життя звуку» відкривається в кожному творі Каї Сааріахо в неповторних проєкціях через розгортання музичної тканини від «серця звуку» до космічної безмірності його «метафізичних обертонів». На нашу думку, дослідження цього концепту проявляє визначальні риси духовного життя сучасної людини, яка змушена існувати в багатовимірному музичному універсумі і страждати від *«забруднення звукового середовища»* (К. Сааріахо) [11, с. 198]. Така ситуація підсилює гостру актуальність пошуку маркерів для створення *«чистого» простору комунікації*, в якому б людина була спроможна почути голоси цього світу (світла, ночі, подиху вітру, співу птахів, часового проміжку століть, діалогу артефактів тощо) неспотвореними та унікальними в їх єднанні із неповторним «я» кожного, хто віддає частину себе самого для побудови комунікаційного «моста».

«Мені близька ідея, – говорить Кая Сааріахо, – що квіти посилають нам повідомлення своїм ароматом і що вони могли б відкрити нам інші речі, крім того, що запрошувати бджіл відвідати їхні маточки для створення нової генерації» [11, с. 199]. Цю думку можна розвинути і в контексті композиторської діяльності Каї Сааріахо зробити припущення, що музика так само посилає нам звуковою аурую та «смысловими енергіями»



(О. Лосев) повідомлення, які «могли б відкрити нам інші речі», серед яких вічні духовні цінності – Краса, Істина, Радість. Вони мають своє звукове втілення і разом з тим уникають конкретики. Тому і зазначає Алекс Росс стосовно творів Каї Сааріахо: «Останні частини її творів часто відтворюють видіння рідкісної, чистої краси – прості інтервали, що звучать як відродження гармонії, вишукані мелодії, що зникають у той момент, коли їх прослуховують. Вони подібні польовим квітам у Долині Смерті, їх кольори посилюються оточуючим їх ніщо» [10].

Тож, як у справжньому житті, де зустрічається початок і кінець певної людської долі, щоб врешті-решт набути позачасовий вимір і перейти у містичне «ніщо», яке є «всім», у музиці Каї Сааріахо звук має власне життя і його проєкції відтворюють для уважного слухача ті вічні духовні цінності, які є *далеко* за межею повсякденного, ми не можемо їх присвоїти, але саме вони дозволяють людині залишатися людиною.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монография : в 2 т. Т. 1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с. Т. 2. Киев : ArtHuss, 2020. 256 с.
2. Лаврова С. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербургский гос. университет. Санкт-Петербург, 2016. 535 с.
3. Люйши Чунью (Весны и осени господина Люя) / пер. Г. Ткаченко, сост. И. Ушакова. Москва : Мысль, 2010. 525 с.
4. Самойленко О. Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.
5. Сидорова Г. Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2014. 187 с.
6. Схаплок Г. Музыка Кайи Саариахо. Москва : Композитор, 2017. 141 с.
7. Яснев А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. 2011. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyu-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v> (дата звернення: 02.01.2021).
8. Biography. Kaiya Saariaho : *official website*. URL: <http://saariaho.org/biography/> (дата звернення: 02.01.2021).
9. Histoire de la beauté / sous la dir. de U. Eco ; trad. de l'italien par M. Bouzaher ; trad. du latin et du grec par F. Rosso. Paris : Flammarion, 2004. 440 p.



10. Ross A. Birth : A new opera from the Finnish composer Kaija Saariaho. *The New Yorker*. April 17, 2006. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/birth> (дата звернення: 02.01.2021).

11. Saariaho K. *Le passage des frontières : écrits sur la musique / textes réunis, présentés et traduits sous la dir. de S. Roth*. Paris : Éditions MF, 2013. 410 p.

### REFERENCES

1. Zharkova, V. (2018; 2020). Ten views on the history of Western European music. Secrets and desires of Homo Musicus: a monograph: in 2 volumes. Vol. 1. Kiev: ArtHuss, 344 p.; T. 2. Kiev: ArtHuss, 256 p.

2. Lavrova, S. (2016). Projections of the main concepts of post-structuralist philosophy in the music of post-serialism: dis. ... doctor of art history: 17.00.02. St. Petersburg State. university. St. Petersburg, 535 p.

3. Lushi Chunqiu (Spring and Autumn of Mr. Liu) / trans. G. Tkachenko, comp. I. Ushakova. 2010. Moscow: Mysl, 525 p.

4. Samoylenko, O. (2020). Psychology of mystery. Suchasni muzikoznavchi proektsii: a monograph. Odessa: Helvetika, 236 p.

5. Sidorova, G. (2014). Creativity of Kaija Saariaho 1980s – 1990s: dis. ... cand. of art history: 17.00.02. Russian Academy of Music Gnesins. Moscow, 187 p.

6. Schaplock, G. (2017). Music by Kaija Saariaho. Moscow: Composer, 141 p.

7. Yasnev, A. (2011). Musical sound as a phenomenon and composer practice of the 20th century. Bulletin of the Leningrad State University. A.S. Pushkin. 2011. No. 2. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v>.

8. Biography. Kaija Saariaho : official website. Retrieved from: <http://saariaho.org/biography/>.

9. Histoire de la beauté / sous la dir. de U. Eco; trad. de l'italien par M. Bouzahir; trad. du latin et du grec par F. Rosso. Paris: Flammarion, 2004. 440 p.

10. Ross, A. (2006). Birth : A new opera from the Finnish composer Kaija Saariaho. *The New Yorker*. April 17. Retrieved from: <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/birth>.

11. Saariaho, K. (2013). *Le passage des frontières : écrits sur la musique / textes réunis, présentés et traduits sous la dir. de S. Roth*. Paris: Éditions MF, 410 p.

УДК 781.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-2>**Андрій Ігорович Бондаренко**

ORCID: 0000-0002-6856-991X

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Київського національного університету культури і мистецтв  
bondareandre@gmail.com*

## ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ АКУСТИЧНИХ ПОДІЙ У СУЧАСНІЙ ЕЛЕКТРОННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ О. НЕСТЕРОВА «КОЛЬОРОВА ФЛЮОГРАФІЯ»)

**Мета роботи** – дослідити типологію акустичних подій на прикладі композиції Олександра Нестерова «Кольорова флюографія», використовуючи методи спектрального аналізу. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання – проаналізувати поняття «акустична подія», виявити різні типи акустичних подій у вищезгаданому творі та окреслити їх роль у драматургії твору. **Методологія.** У ході дослідження використано спектральний аналіз музичного твору за допомогою програмного забезпечення. Результати спектрального аналізу були піддані системно-аналітичному та компаративному методам дослідження. **Наукова новизна.** У статті вперше розкривається співвідношення термінів «акустична подія» (Г. Козут) та «звуковий об’єкт» (П. Шеффер) і вперше досліджується творчість композитора Олександра Нестерова. **Висновки.** Введено П. Шеффером поняття «звуковий об’єкт» сутнісно співпадає з поняттям «акустична подія», що його запропонував Г. Козут. Розуміння акустичної події (звукового об’єкта) як основоположного елемента музичної тканини дає змогу детально аналізувати твори електронної музики як сукупність таких подій, що є елементами цілісної системи. У творі О. Нестерова «Кольорова флюографія» виявлено та проаналізовано акустичні події трьох типів – гармонічні тони (переважають), імітації звуків ударних інструментів (що створюють джазові жанрово-стилістичні алюзії) та концентровані високочастотні акустичні події, інтервальна компонента яких не сприймається на слух. Характер взаємодії цих акустичних подій дозволяє вивчити загальну драматургію та форму твору – контрастно-складову 8-частинну з ознаками 4-частинного сонатно-симфонічного циклу. Разом із тим типологія акустичних подій у «Кольоровій флюографії» децю відрізняється від типології, що виявлена Г. Козутом у творі Г. Лахемана «Pression», а також відрізняється від виявленої нами раніше типології у творі А. Загайкевич «Мотус». Таким чином, робимо висновок про те, що різні музичні твори характеризуються різною типологією

акустичних подій, натомість створення єдиної, універсальної типології потребуватиме подальшого накопичення аналітичного матеріалу.

**Ключові слова:** електронна музика, аналіз музичних творів, акустика, спектральний аналіз.

*Andrii Ihorovych Bondarenko, Concertmaster at the Department of Musical Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

**The problem of acoustic events typology in modern electronic music (on example of O. Nesterov's "Coloured Fluography")**

**Research objective.** The aim of the work is to investigate the typology of acoustic events on the example of Olexandr Nesterov's composition "Coloured Fluography", using the methods of spectral analysis. To achieve this goal, the following tasks are set – to analyze the concept of "acoustic event", to identify different types of acoustic events in the given work and to outline their role in its dramaturgy. **The methodology** of the research is based on the computer spectral analysis of a composition. The results of the spectral analysis were subjected to system-analytical and comparative research methods. **Scientific novelty.** The article reveals the relationship between the terms "acoustic event" (G. Kohut) and "sound object" (P. Schaeffer) and for the first time explores the work of composer Olexandr Nesterov. **Conclusions.** The "sound object" concept introduced by P. Schaeffer essentially coincides with the "acoustic event" concept proposed by G. Kohut. Considering an acoustic event (sound object) as a fundamental element of a musical texture allows preparing a detailed analysis of electronic music works as a set of acoustic events joined into a holistic system. The analysis of O. Nesterov's "Coloured Fluography" reveals three types of acoustic events – harmonic tones (predominant), imitations of percussion sounds (creating jazz genre-stylistic allusions) and concentrated high-frequency acoustic events with an unperceivable by human's ear interval component. The nature of the interaction of these acoustic events allows studying the form of the work in general. It is a contrast-component form consisting of 8 parts with the features of a 4-part sonata-symphonic cycle form. However, the acoustic events typology in "Coloured Fluography" is somewhat different from the typology found by G. Kohut in "Pression" by H. Lachenman, and also differs from the previously discovered typology in "Motus" by A. Zagaykevich. Thus, we conclude that different musical works are characterized by different typologies of acoustic events, while the creation of a single, universal typology will require the further accumulation of analytical material.

**Key words:** electronic music, analysis of musical works, acoustics, spectral analysis.

*Бондаренко Андрей Игоревич, концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

**К проблеме типологии акустических событий в современной электронной музыке (на примере «Цветной флюографии» О. Нестерова)**

**Цель исследования.** Целью работы является исследование типологии акустических событий на примере композиции Александра Нестерова

«Цветная флюография» с использованием методов спектрального анализа. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи – проанализировать понятие «акустическое событие», выделить разные типы акустических событий в вышеприведенном произведении и обозначить их роль в драматургии произведения. **Методология исследования** основана на компьютерном спектральном анализе музыкального произведения. Результаты спектрального анализа подверглись системно-аналитическому и сравнительному исследованию. **Научная новизна.** В статье раскрывается взаимосвязь терминов «акустическое событие» (Г. Когут) и «звуковой объект» (П. Шеффер) и впервые исследуется творчество композитора Александра Несторова. **Выводы.** Представленная П. Шеффером концепция «звуковой объект» по существу совпадает с концепцией «акустическое событие», предложенной Г. Когутом. Рассмотрение акустического события (звукового объекта) как фундаментального элемента музыкальной ткани позволяет детально анализировать произведения электронной музыки как совокупности акустических событий, объединенных в целостную систему. Анализ произведения О. Несторова «Цветная флюография» выявляет три типа акустических событий – гармонические тона (преобладающие), имитации звуков ударных инструментов (создающие жанровостилистические аллюзии джаза) и концентрированные высокочастотные акустические события, интервальная составляющая которых не воспринимается человеческим ухом. Характер взаимодействия этих акустических событий позволяет изучить форму произведения в целом. Это контрастно-компонентная форма, состоящая из 8 частей с чертами 4-частного сонатно-симфонического цикла.

Однако типология акустических событий в «Цветной флюографии» несколько отличается от типологии, найденной Г. Когутом в композиции Х. Лахенмана “Pression”, а также отличается от ранее выявленной нами типологии в «Мотусе» А. Загайкевича. Таким образом, можно сделать вывод, что разные музыкальные произведения характеризуются разными типологиями акустических событий, а создание единой универсальной типологии потребует дальнейшего накопления аналитического материала.

**Ключевые слова:** электронная музыка, анализ музыкальных произведений, акустика, спектральный анализ.

**Актуальність теми дослідження.** Електронна музика, як окремих і порівняно молодий напрям музичного мистецтва, здобуває все більшу популярність і, відповідно, викликає все більший інтерес дослідників музичного мистецтва. Основна трудність досліджень електронної музики полягає у недостатній розробленості методів дослідження її звукового матеріалу, який не фіксується і не може бути зафіксований у вигляді нотного запису. Ключем до аналізу таких творів є введення

поняття «звукові об'єкти» (термін П. Шеффера) або «акустичні події» (термін Г. Когута), проте характер і типологія таких «об'єктів» («подій»), як і саме визначення поняття «акустична подія», все ще потребує уточнень.

Актуальною виглядає і завдання аналізу електронної музики українських авторів та критичне осмислення процесів, що відбуваються у цій сфері творчості.

**Мета дослідження** – дослідити типологію акустичних подій на прикладі композиції Олександра Нестерова «Кольорова флюографія», використовуючи методи спектрального аналізу. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання – проаналізувати поняття «акустична подія», виявити різні типи акустичних подій у вищезгаданому творі та окреслити їх роль у драматургії твору.

**Наукова новизна** – у статті вперше розкривається співвідношення термінів «акустична подія» (Г. Когут) та «звуковий об'єкт» (П. Шеффер) і вперше досліджується творчість композитора Олександра Нестерова.

**Виклад основного матеріалу.** Основоположною роботою у сфері досліджень звукового матеріалу електронної музики вважається робота П'єра Шеффера «Трактат про музичні об'єкти», де вводиться поняття «звуковий об'єкт» (*objet sonore*), що визначається як «одиниця, еквівалентна одиниці дихання чи артикуляції, одиниця гри на музичному інструменті; <...> акустичний акт та інтенція слухання» [5]. Докладне пояснення поняття «звуковий об'єкт» дає Майкл Шіон: «Поняття звукового об'єкта стосується будь-якого звукового феномена або події, що сприймається як цілісна сутність і може бути почута під час цілеспрямованого прослуховування, незалежно від походження чи змісту. Звуковий об'єкт співвідноситься саме з цілеспрямованим прослуховуванням: він не існує сам по собі, але в контексті цілісного задуму. Це звукова одиниця, що сприймається в її матеріалі, особливій фактурі, власних якостях та вимірах сприйняття. З іншого боку, сприйняття цієї цілісності зберігає ідентичність під час різних прослуховувань, така організована цілісність може бути зіставлена з поняттям «гештальт» у психології» [6, с. 32].

П. Шеффер здійснив також спробу створення «каталогу звукових об'єктів» (*Solfège de l'objet sonore*) та їх типологізацію, основними критеріями якої стає «маса» звуку (*masse*) і тривалість (*durée*). Під «масою» П. Шеффер фактично розу-

міє спектральні характеристики звуку: розрізняються звуки визначеної та невизначеної звуковисотності, а також постійність чи змінність (динамічність) цих характеристик. Залежно від характеру поєднання цих характеристик П. Шеффер виділяє «добре збалансовані» звукові об'єкти – найбільш прийнятні для використання в музиці, а також «занадто тривіальні» і «занадто ексцентричні» для музичної практики.

В українському музикознавстві питання типології акустичних подій, а також сам термін «акустична подія» був введений музикознавцем Геннадієм Когутом. Г. Когут визначив «акустичну подію» як «будь-яке акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості згідно з критеріями цілісності, а також відзначається наявністю нових зв'язків з іншими елементами системи» [2, с. 60].

Цікаво зазначити, що Г. Когут вводить термін «акустична подія» без прив'язки до електронної музики. Навпаки, дослідник бере прикладом твір Г. Лахенманна “*Pression*” для віолончелі соло, який відрізняється використанням різноманітних нетрадиційних прийомів гри на цьому інструменті. У ході дослідження Г. Когут виділяє 7 типів акустичних подій: 1) суцільні шуми; 2) гармонічні спектри; 3) негармонічні спектри; 4) промодульовані іншими сигналами спектри; 5) фільтровані спектри; 6) імпульсні сигнали; 7) комбіновані з вищезазначених [2, с. 61].

У своїй роботі Г. Когут не посилається ані на П. Шеффера, ані на його послідовників, що спонукає нас співвіднести результати досліджень згаданих авторів самостійно. Аналіз згаданих робіт дає змогу зробити висновок про те, що поняття “*objet sonore*” П. Шеффера і «акустична подія» Г. Когута є по своїй суті тотожними. Принаймні в обох випадках ідеться про певний базовий елемент (Г. Когут використовує метафору «акустичний квант»), що лежить в основі музичної цілісності і може бути розпізнаний під час слухового аналізу.

Звичайно, виникає питання: якому терміну в такому разі надати перевагу в українському музикознавстві – «звуковий об'єкт» чи «акустична подія»? Прикметникова частина цих термінів виглядає синонімічною, втім етимологія слова «акустичний» (від грецького *ακουστικός* – «чутний»), на наш погляд, дуже вдало підкреслює той факт, що акустичні події насамперед доступні на чуттєвому (слуховому) рівні, що відзначали як П. Шеффер, так і Г. Когут. Натомість іменни-

кова частина термінів дещо відрізняється контекстуально: якщо поняття «об'єкт» має скоріше просторовий контекст, то «подія» – часовий. Оскільки музика є саме часовим мистецтвом, то і звучання тих чи інших складників музичного твору завжди характеризуються часом початку і закінчення. У цьому відношенні термін «подія» видається нам більш вдалим. Хоча, з іншого боку, представлення музичного твору у вигляді спектрограми здійснюється у двовимірному просторі, в якому ті чи інші події виглядають саме як геометричні об'єкти (або сукупності таких об'єктів), ця обставина, ймовірно, сприяє популярності терміна «звуковий об'єкт». У будь-якому разі надалі ми розглядатимемо терміни «звуковий об'єкт» і «акустична подія» як синонімічні.

Продовжуючи дослідження Г. Когути, ми здійснили спробу аналізу акустичних подій у творі «Мотус» А. Загайкевич і виявили таку типологію акустичних подій у цьому творі: 1) шумоподібні звуки; 2) структуровані звукові масиви; 3) сконцентровані звукові об'єкти; 4) мультифонічні тони; 5) музичні (гармонічні) тони; 6) звуки з рухомими спектрами; 7) групи короткотривалих звукових об'єктів («пуантилістика») [1, с. 24–26].

Нижче ми представимо для аналізу твір Олександр Нестерова «Кольорова флюографія». Вибір цього твору пов'язаний з такими обставинами: цей твір є одним із перших творів українських авторів у жанрі електронної музики (не враховуючи творів В. Годзяцького у стилі «конкретної музики», які можна віднести до електронної лише умовно); крім того, творчість О. Нестерова досі лишається недослідженою у музикознавчій літературі, що, на наш погляд, є несправедливим для масштабу дарування цього музиканта.

Олександр Нестеров починав музичну кар'єру як джазовий музикант у джазових групах «Кросворд» (Донецька філармонія, 1983–1985) та «Відеоджаз» (Костромська філармонія, 1986–1989) [4, с. 83]. За спогадами А. Загайкевич, творчість О. Нестерова відрізняло «надзвичайно виразне чуттєве інтонування, абсолютно несподівані тембри, якась виключно академічна якість музики, при цьому майже «дитяча» міміка «відкриття» та переживання кожного звуку – «спів» обличчям, очима... і при цьому – бас-гітара!» [3]. Із середини 1990-х Олександр Нестеров усе більше займається сольними проектами, пише звукові доріжки для кіно та театру.



У цей час О. Нестеров захоплюється імпровізаційною музикою авангардного напрямку, а серед музичного інструментарію О. Нестерова з'являється MIDI-гітара, за допомогою якої і був записаний трек «Кольорова флюографія» (1991). Цей трек увійшов до альбому «Клаустрофобія», що був виданий 10 роками пізніше одночасно з іншими альбомами, такими як «Дзеркало», «Динамічні MIDIтації» та «Опромінені звуки». Аналіз цих альбомів заслуговує на окреме дослідження, натомість «Кольорова флюографія» була вибрана нами для аналізу з огляду на «суто електронний» характер цього твору – запис акустичних інструментів або вокалу в цьому творі не використовується.

Проведений нами аналіз твору дає змогу виділити такі види акустичних подій:

1) Музичні тони, що характеризуються гармонічними спектрами і, відповідно, визначеною звуковисотністю. Цей тип акустичних подій є переважаючим у творі і виступає у кількох умовних різновидах: (1а) тони з більш теплими тембрами, амплітудно-частотна характеристика (АЧХ) яких має максимум частот на 1–2 кГц, вище цієї величини – переходить на спад; (1б) тони з більш яскравим тембром, АЧХ яких має високу щільність на висотах 4–6 кГц, що суб'єктивно сприймається як домішок шуму – ці тони можуть виступати як одноголосно, так і утворювати акордові комплекси; (1в) «глибокі», м'які тони, АЧХ яких має максимум нижче 1 кГц, після чого переходить на спад; (1г) тони з різким тембром, що досягається насиченими обертонами, ці тони нерідко мають змінну висоту, утворюючи ефект «гліссандо».

2) Сконцентровані звукові об'єкти, спектр яких зосереджено на висоті 5–8 кГц і тривалістю від 0,2 с до 2 с.

3) Об'єкти без визначеної висоти звуку, що імітують звуки традиційних ударних (барабани, тарілки, в'єтнамський ударний інструмент).

Гармонічні тони у творі грають основну формотворчу функцію, вони звучать практично постійно, і теоретично можуть бути представлені у вигляді звичного нотного запису. Детальний аналіз показує, що ці тони, як правило, не є статичними об'єктами, натомість постійно змінюють свої тембро-динамічні характеристики.

Як правило, тони з більш м'якими тембрами (1а) мають чітко окреслену фазу атаки, що супроводжується інтенсивними високочастотними компонентами тривалістю



від 0,4 с до 0,9 с (добре видимі на спектрограмі у разі використання FFT до 1024) і фазою затухання, що характеризується більш інтенсивним затуханням високих частот ніж низьких. Така форма звукових сигналів, як правило, програмується на синтезаторах за допомогою обвідних амплітуди та частоти зрізу фільтру (т.зв. *ADSR-envelope*), і є властивою багатьом природним звукам, що характеризуються імпульсом і наступним самовільним затуханням.

Натомість окремі тони із суб'єктивно більш яскравим тембром (1б) мають протилежну динаміку – вони «роздуваються» у часі, що на спектрограмі відображається збільшенням інтенсивності горизонтальних спектральних ліній, що відповідають 2-му та вищим обертонам. Подібний ефект є рідкісним для природного середовища, і лише частково може досягатися на духових та струнно-смічкових музичних інструментах у разі гри *crescendo*. Під час сприйняття такі тони контрастують з тонами попередніх типів, що і використовується композитором як драматургічний чинник.

Більш видовжені тони (1в) також об'єднані у складні акордові комплекси, справляють враження звукових масивів, що «переливаються». Ці комплекси, як правило, мають більш консонантну структуру, проте так само їх послідовність уникає ладо-тональної функційної системи. Вивчення спектрограми дає можливість розкрити сутність ефекту «переливання» – компоненти таких акордових комплексів являють собою горизонтальні лінії змінної інтенсивності, тобто окремі частотні компоненти, зберігаючи незмінною частотну характеристику, варіюють характеристику амплітудну. Такі ефекти можуть бути запрограмовані такими ефектами, як фейзер (*phaser*) або фленжер (*flanger*), проте вони є вкрай рідкісними для природного середовища (лише віддаленими аналогіями можна вважати звуки, що виникають у разі переміщення великих мас води, наприклад на морі). Отже, суб'єктивно такого роду звуки сприяють враженню фантастичності і великого, неосяжного простору.

«Сконцентровані тони» (2) є найбільш специфічними подіями, яким немає аналогу в інструментальній музиці. На збільшеній спектрограмі ці тони виглядають як декілька рівновіддалених паралельних горизонтальних ліній на частотах вище 5 кГц, а частотний аналіз показує, що ці об'єкти можна представити як чвертьтонові кластери обсягом у велику терцію

у п'ятій октаві. Оскільки в п'ятій октаві вухо людини втрачає здатність розрізняти інтервальну компоненту, ці кластери сприймаються радше як звуки без визначеної звуковисотності, хоча з точки зору теорії звуковисотності цих комплексів піддається визначенню. Такого роду акустичні події, на наш погляд, потребують більш детального, окремого дослідження.

Нарешті, звуки, що імітують звучання оркестрових ударних інструментів – тарілок і барабанів (3а), або в'їдчаймс (3б), виконують цілком чітку драматургічну функцію – вони спричиняють до жанрової алузії на більш «легку» музику джазового походження, або алузію передзвонів.

Тепер розглянемо згадані типи акустичних подій у контексті формоутворення. «Кольорова флюографія» має загальну тривалість 9 хвилин 25 секунд. Форму цього твору можна визначити як контрастно-складову, яку можна умовно представити у 8 розділах.

Розділ I (0:00–0:44) побудований на антифоні музичних тонів (1а) і сконцентрованих високочастотних подій (2). Музичні тони об'єднуються в акорди переважно дисонантної, атональної структури. Акорди слідує послідовностями з декількох елементів (їх кількість і склад постійно варіюється), останній з яких затримується. Такі послідовності слід розглядати як музичні фрази. Ритмічна організація не виявляє чіткої періодичності, проте слідування фраз з інтервалом 1–2 секунди дозволяє відчувати пульсацію. Така організація музичного матеріалу загалом властива напряму фрі-джаз (*free jazz*).

Розділ II (0:44–1:35) побудований на антифоні музичних акордових послідовностей (1а та 1б) і одноголосної лінії (1г), кількість акустичних подій на одиницю часу зростає, що сприймається як динамізація музичної тканини. Розділ має плавний перехід до наступного розділу (1:20–1:35).

Розділ III (1:35–2:10) є свого роду «кадансуванням» попереднього матеріалу – 8 повторюваних ідентичних акордів зі щільним високочастотним спектром (з інтервалом, що поступово зменшується від 3,2 секунди до 3 секунд) накладаються на видовжений акорд. Розділ закінчується нетемперованим інтервалом: E-50cent –  $gis^2$ , або розширену терцію через 3 октави. На жаль, наявний інструментарій не дозволяє визначити, наскільки нетемперована інтерваліка є властивою для цього твору загалом, проте звук E-50cent застосовується і в другому розділі твору. Застосування нетемперованої

акордики дозволяє проводити певні паралелі з творчістю композиторів-спектралістів (Ж. Грізе, Т. Мюрай та ін.).

Розділ IV (2:10–3:19) переважно побудований на тонах з яскравим тембром (16) і порівняно з першими розділами є менш динамічним (акустичних подій на одиницю часу менше).

Розділ V (3:19–5:30) побудований на взаємодії трьох пластів – подовжених акордів, окремих акустичних подій, що вступають у пуантилістичній манері, і включенні звуків ударних інструментів (3), що створюють алузію джазу. Алузія підсилюється періодичною ритмікою – ударні виконують ритмічні фігури, які можна записати як послідовність з чотирьох тактів у розмірі  $s$  тривалістю 1,1 секунди кожний (це відповідає темпу швидкого вальсу,  $q \approx 160$ ), розділених розширеним п'ятим тактом тривалістю 1,5 с (імовірно, в нотному письмі цей такт був би записаний так само на  $s$ , але з позначенням фермати або цезури). Вікна між чотиритактовими послідовностями виконують функцію своєрідного жанрово-стилістичного запобіжника, утримуючи музичну тканину від стилістичної модуляції у джазове поле, або жанрової – у танцювальне. На 5:00 ударні інструменти припиняють звучати, розділ має плавний перехід до наступного розділу (5:10–5:30).

Розділ VI (5:30–8:10) контрастний до попереднього, побудований на подовжених акордах у низькому регістрі (1в), починаючи з 6:20 супроводжується високочастотними звуками з невизначеною висотою, що нагадують віндчаймс, шелестіння листя або передзвони (36). Якщо попередній розділ створював алузію джазу, то цей – алузію хоралу.

Розділ VII (8:10–9:25) – це кода, в якій динамічно чергуються акустичні події всіх типів, що траплялись раніше. Твір закінчується дисонантним акордом  $a-f^1-cis^2-gis^2$ , який в образному відношенні скоріше ставить знак питання, ніж крапку.

Якщо взяти до уваги певну спорідненість I, II і IV розділів, а третій, з огляду на невелику кількість акустичних подій, не розглядати як окремих, тоді форму всього твору можна інтерпретувати як таку, що має ознаки чотиричастинного симфонічного циклу – з розгорнутою першою частиною (0:00–3:19), жанрово-характерною другою (3:19–5:30), повільною третьою (5:30–8:10) і коротким фіналом (8:10–9:25), що ототожнює матеріал попередніх трьох.

**Висновки.** Введене П. Шеффером поняття «звуковий об'єкт» сутнісно співпадає з поняттям «акустична подія», що

його запропонував Г. Когут. Розуміння акустичної події (звукового об'єкта) як основоположного елемента музичної тканини дає змогу детально аналізувати твори електронної музики як сукупність таких подій, що є елементами цілісної системи.

У творі О. Нестерова «Кольорова флюографія» виявлено та проаналізовано акустичні події трьох типів – гармонічні тони (переважають), імітації звуків ударних інструментів (що створюють джазові жанрово-стилістичні альянзи) та концентровані високочастотні акустичні події, інтервальна компонента яких не сприймається на слух. Характер взаємодії цих акустичних подій дозволяє вивчити загальну драматургію та форму твору – контрастно-складову 8-частинну з ознаками 4-частинного сонатно-симфонічного циклу.

Разом із тим типологія акустичних подій у «Кольоровій флюографії» дещо відрізняється від типології, що виявлена Г. Когутом у творі Г. Лахенмана “Pression”, а також відрізняється від виявленої нами раніше типології у творі А. Загайкевич «Мотус». Таким чином, робимо висновок про те, що різні музичні твори характеризуються різною типологією акустичних подій, натомість створення єдиної, універсальної типології потребуватиме подальшого накопичення аналітичного матеріалу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «Мотус» А. Загайкевич). *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 22–28.
2. Когут Г. Акустичні феномени як події. *Наук. записки Терноп. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мист-во*. Тернопіль, 2003. Вип. 1 (10). С. 60–67.
3. Орел А. Олександр Нестеров. URL: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/05/orel-nesterov/>.
4. Українська енциклопедія джазу. / Упор. В.С. Симоненко. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с. : іл.
5. Schaeffer Pierre. *Treatise on musical objects : an essay across disciplines*. / North Christine, Dack John. Oakland, California. 2017. 162 p.
6. Chion Michel. *Guide des objets sonores. Préface de Pierre Schaeffer*. Paris : INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983, 187 p.

### REFERENCES

1. Bondarenko, A.I. (2015). Detection and analysis of acoustic events in electronic music (on the example of “Motus” by A. Zagaykevich). *Pytannia kulturolohii* 31, 22–28 [in Ukrainian].

2. Kohut, H. (2003). Acoustic phenomena as events. *Nauk. zapysky Ternop. ped. un-tu im. V. Hnatuka: Seriya: Myst-vo*. Ternopil'. Vol. I (10) [in Ukrainian].
3. Orel, A. Oleksandr Nesterov. Retrieved from: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/05/orel-nesterov/> [in Ukrainian].
4. Ukraine jazz encyclopedia (2004). Kyiv, 231 p. [in Ukrainian].
5. Schaeffer, Pierre (2017). Treatise on musical objects : an essay across disciplines. / North Christine, Dack John. Oakland, California.
6. Chion, Michel (1983). Guide des objets sonores. Préface de Pierre Schaeffer. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 187 p.

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-3>

**Костянтин Валерійович Крепак**

ORCID: 0000-0003-0192-2915

викладач музично-теоретичних дисциплін

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв  
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка  
[k.v.krepak@gmail.com](mailto:k.v.krepak@gmail.com)

## УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ВІДОБРАЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПОДІЄВОСТІ

**Мета роботи** – обґрунтування феномена універсальності історичної подієвості у творчості українських композиторів ХХІ ст., а також дослідження багатогранності музичного мислення сучасних українських композиторів художнього епохального відображення у своїх композиторських прикладах. **Методологія дослідження** спирається на вивчення музичних творів сучасних українських композиторів та їх художнє мислення у відображенні історичної подієвості. **Методологічною основою** дослідження є комплексний аналіз композиторського стилю, який відображається в історичній подієвості із залученням контексту композиторської творчості сучасних митців ХХІ століття та суджень видатних діячів культурно-мистецької методології. Аналізуючи проблеми історичної подієвості як художнього явища, зокрема композиторської творчості (В. Антонюка, Є. Станковича, Т. Оскоменко–Парулави, К. Крепака, В. Степурко, А. Сташевського, С. Зажитько, І. Щербакова

та ін.), вивчення наукових досліджень у галузі мистецтвознавства, музичного, зокрема українського мистецтва, культурології – надають можливість обґрунтування проблеми художнього відображення історичної подієвості. (Б. Асаф'єв, М. Арановський, О. Рудницька). **Наукова новизна** – обґрунтування багатофункціонального композиторського задуму у творах сучасних українських композиторів, зумовленого семантичними розрізненнями у художньо-виконавському відображенні історичної подієвості. **Висновки.** Характеризуючи сучасний розвиток нашої держави і суспільства, як політики, так і науковці вказують на значне затягування перехідного процесу становлення цивілізованої, демократичної, політичної системи в Україні, що породжує підвищений рівень суспільно-політичної конфліктності.

Сьогодні історичну подієвість більшістю науковців визначають як природний стан суспільства, демократизація якого дозволяє постійну необхідність боротьби за соціальні, економічні, культурні перетворення – вони стають нормами життя. Сучасна музика українських композиторів XXI століття ілюструє множинність художньо-творчих рішень, в яких відбиваються ознаки соціально-політичного конфлікту в історичній подієвості.

**Ключові слова:** історична подієвість, універсальність мислення, сучасні українські композитори, аналіз музичних творів, художнє відображення.

**Krepak Kostiantyn Valeriiiovych, Teacher at Music-Theoretical Disciplines of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of the Luhansk Taras Shevchenko National University**

**Universality of composer's thinking in the artistic reflection of historical events**

**Research objective.** Substantiation of the phenomenon of universality of historical events in the works of Ukrainian composers of the XXI century, as well as the study of the diversity of musical thinking of contemporary Ukrainian composers of artistic epoch-making reflection in their compositional examples. **The research methodology** is based on the study of musical works of contemporary Ukrainian composers and their artistic thinking in the reflection of historical events. The methodological basis of the research is a complex analysis of the composer's style, which is reflected in the historical events with the involvement of the context of composer's work of contemporary artists of the XXI century and the judgments of prominent figures of cultural and artistic methodology. Analyzing the problems of historical events as an artistic phenomenon, in particular composers (V. Antonyuk, Y. Stankovych, T. Oskomenko-Parulava, K. Krepak, V. Stepurko, A. Stashevsky, S. Zazhitko, I. Shcherbakov etc.) studies of scientific research in the field of art history, music, in particular Ukrainian art, culturology provides an opportunity to substantiate the problem of artistic reflection of historical events. **Scientific novelty.** Substantiation of multifunctional compositional idea in the works of modern Ukrainian composers, due to semantic differences in the artistic and performing reflection of historical events. **Conclusions.** Characterizing the current development of our state and

society both politicians and scholars point to a significant delay in the transition process of a civilized, democratic, political system in Ukraine, which generates an increased level of socio-political conflict.

Today historical events are defined by most scholars as the natural state of society, the democratization of which allows the constant need to fight for social, economic, cultural transformations, they are becoming the norm. Contemporary music of Ukrainian composers of the XXI century illustrates the multiplicity of artistic and creative solutions, which reflect the signs of socio-political conflict in historical events.

**Key words:** historical events, universality of thinking, modern Ukrainian composers, analysis of musical works, artistic reflection.

**Крепак Константин Валерьевич**, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Учебно-научного института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

#### **Универсальность композиторского мышления в художественном отображении исторической событийности**

**Цель работы** – обоснование феномена универсальности исторической событийности в творчестве украинских композиторов XXI века, а также исследование многогранности музыкального мышления современных украинских композиторов художественного epochального отражения в своих композиторских примерах. **Методология исследования** опирается на изучение музыкальных произведений современных украинских композиторов и их художественного мышления в отражении исторической событийности. **Методологической основой** исследования является комплексный анализ композиторского стиля, который отображается в исторической событийности с привлечением контекста композиторского творчества современных художников XXI века и суждений выдающихся деятелей культурно-художественной методологии. Анализируя проблемы исторической событийности как художественного явления, в частности композиторского творчества (В. Антонюка, Е. Станковича, Т. Оскоменко-Парулавы, К. Крепака, В. Степурко, А. Сташевского, С. Зажитько, И. Щербакова и др.), изучение научных исследований в сфере искусствоведения, музыкального, в особенности украинского искусства, культурологии – дает возможность обоснования проблемы художественного отображения исторической событийности. **Научная новизна** – обоснование многофункционального композиторского замысла в произведениях современных украинских композиторов, обусловленного семантическими различиями в художественно-исполнительском отражении исторической событийности. **Выводы.** Характеризуя современное развитие нашего государства и общества, как политики, так и ученые указывают на значительное затягивание переходного процесса становления цивилизованной, демократической, политической системы в Украине, что порождает повышенный уровень общественно-политической конфликтности.

На сегодняшний день историческую событийность большинство ученых определяют как естественное состояние общества, демокра-



*тизація якого определяє постійну необхідність боротьби за соціальні, економічні, культурні перетворення – вони стають нормами життя. Сучасна музика українських композиторів XXI століття ілюструє множественність художньо-творчих рішень, в яких відображаються ознаки соціально-політичного конфлікту в історичній події.*

***Ключові слова:** історична подія, універсальність мислення, сучасні українські композитори, аналіз музичних творів, художні зображення.*

**Актуальність теми дослідження.** Актуальність обраної теми статті визначається у висвітленні нового художньо-виражального пласту в сучасній академічній українській музиці, який за допомогою композиторського письма та творчо-образного мислення відображає картину історичної події. Художньо-виражальне сприймання історичної події спонукало композиторів сучасності за допомогою засобів музичної виразності відобразити картину дійсності демократичного суспільства.

**Мета дослідження** – дослідити творчість сучасних українських композиторів, які на художньому рівні відобразили картину історичної події.

**Наукова новизна.** Самобутність творчості сучасних українських композиторів XXI ст. осмислюється як цілісне явище українського музичного мистецтва означеного періоду, що становить наукову новизну статті. Окресливши спектр музичних явищ, сукупність яких дала можливість обґрунтувати феномен історичної події у творчості українських композиторів XXI ст., можна констатувати, що стереотипна сторона музичної специфіки є однією з найбільш характерних рис цілісності музичних творів, музичної мови і побіжно виступає одним із ефективних засобів розкриття неповторюючого художнього образу. Завдяки великій кількості компонентів, що входять до структури самобутності композиторського мислення, найбільш значущу роль відіграють музичне сприймання, музичне мислення, особливості музичної мови як засобу художньої виразності, музичні інтонації тощо. Тому музичні твори сучасних українських композиторів сприймаються слухачами не як хаотичний, випадковий потік музичних звуків, а як осмислений, організований музичний стрій, із властивими саме українській музиці XXI ст. взаємозв'язками і функціональними взаємозалежностями, що включають в себе сукупність



ціннісних орієнтацій, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів, символів, міфів українців, тобто всього того, що стосується історичної подієвості різних епох.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасний розвиток нашої держави і суспільства знаходиться у стані перехідного процесу становлення цивілізованої демократичної, політичної системи, що породжує підвищений рівень суспільно-політичної конфліктності. «Кожна система є історичною, вона починає існувати в певний історичний момент як результат процесів, доступних для аналізу, вона розвивається протягом певного часу завдяки процесам, які можна проаналізувати, і приходить до свого кінця, тому що настає час, коли вона повністю вичерпала способи подолання своїх протиріч» [1, с. 16]. У новітній час історії, коли суспільство стає на шлях демократизації та державотворення, набувають проблеми філософського, історичного, етнологічного та мистецтвознавчого осягнення художньо-культурної сфери життя народу, нації. Важливою особливістю як музичної ментальності, так і національної самобутності творчості українських композиторів Х–XXI ст. є їх здатність поєднувати найбільш суттєві риси культури українського народу і відповідно до нових світоглядних та ідеологічних засад трансформувати їх на кожному новому витку історичного розвитку.

Сьогодні можна простежити головні напрямки композиторського мислення та творчих уподобань молодих авторів у художньому відображенні історичної подієвості. Найбільш загальний поділ проводиться з огляду на естетику їхньої творчості, тобто на композиторську техніку та стилістику, які останнім часом набувають усе більш вирішального значення.

Композиторське мислення є однією з рис творчої індивідуальної самобутності. У структурі розвитку та побудови музичних форм образне сприймання та глибоке розуміння значимості композиторської справи належним чином відтворюють музичні уяви. Художньо-образні відображення історичної подієвості у сучасному світі створюються та формуються у свідомості музичного мислення творчої особистості, які утверджуються в процесі музично-творчої та виконавської інтерпретації і являють собою одну з умов інноваційних мистецьких пошуків сучасних українських композиторів.

Музичні твори українських композиторів сучасності передають та зберігають атмосферу історичної подієвості конкрет-

ного часу, виступають «свідками» переосмислення людської свідомості і завдяки композиторським прийомам забезпечують музичним творам емоційну напругу, філософське тлумачення та естетичну насолоду.

Їх художнє відображення пов'язане з найбільш особливими та значущими подіями українського народу. Сучасна українська музика ілюструє множинність творчих рішень історичної подієвості, в яких відбивається ознаки соціально-політичного конфлікту: «Це – конфлікт особливого роду... його наслідки, незалежно від бажання тих, хто приймає участі в політиці, впливає на усі сфери суспільного життя» [4, с. 70]. Для кожного художника таке відображення сприймається зі своїм особистим світосприйняттям, специфічними особливостями композиторських прийомів: В. Зубицький «Чумацькі пісні», В. Степурко «Фортепіанна мініатюра «Помаранчевий рай», В. Антонюк Симфонія № 5 «Про війну», Симфонія № 6 «Лемент над прірвою», Симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів», І. Щербаков «Елегія-спомин» для віолончелі з оркестром, Т. Оскоменко-Парулава Симфонія № 3 «Сповідь», Симфонія № 4 «Українська», К. Крепак «Пісня про Івана Богуна» для капели бандуристів, «Камерна симфонія», Є. Станкович Концерт № 2 для віолончелі з оркестром.

Композиторська діяльність – художньо-творчий процес, який за своєю специфікою є віддзеркаленням свого внутрішнього досвіду, естетичних та музичних уподобань, соціальних та громадських викликів. Процес музичної творчості, в якому розкривається художнє відображення музичного образу, завжди є власним, особистим. У ньому митець обґрунтовує та пропускає через свій власний досвід всю накопичену підсвідомо або надсвідомо інформацію, внутрішні почуття та думки, і за допомогою композиторських прийомів народжує художнє відображення реальності, відтворюючи її внутрішній світ та загальну картину історичної подієвості.

Важливим чинником композиторського мислення в сучасній українській музиці є використання специфічної звукозображальності, полістилістики музичної мови, використання як традиційних інструментів симфонічного оркестру, так і електронних із віднаходженням нової тембрової палітри з незвичними структурно-інтонаційними та метро-ритмічними рішеннями.

Сучасний український композитор, продовжувач традицій великих композиторів – класиків: Л. Бетховена, Ф. Шуберта,

Р. Вагнера, М. Метнера, А. Брукнера, П. Чайковського, Д. Шостаковича, один із перших професійно, майстерно, з яскравістю оркестрування та філософською глибиною змісту музики, з особливим відчуттям трагедійності передає своє художнє відображення історичної подієвості сьогодення. Випускник Національної Музичної Академії України імені П. Чайковського (клас професора Г. Ляшенка) пише музику в жанровому та стильовому різноманітті: модально-ладовій і серійній системах, мінімалізмі, сонористиці, електронній і конкретній музиці, інтенсивно займається грою на фортепіано, захоплюється оркестровкою.

Саме симфонічний метод побудови музичного твору стає найпридатнішим для досягнення композитором власної художньої мети – створення нетипового художнього образу людського життя в навколишньому світі – картини революційних подій ХХІ століття та поглиблення соціально-політичної кризи.

Симфонія № 5 «Про війну» (2014 р), розкриває нам страшну картину історичної подієвості 2014 року – жорсткою, безкомпромісно, по-людські відверто. Світова прем'єра симфонії пролунала 26 жовтня 2014 р. на заключному концерті Музичного фестивалю «Українські Дні» в Тбілісі у виконанні Грузинського Філармонічного Оркестру під керівництвом диригента Ніколоза Рачвелі. Музичний твір, присвячений воєнним подіям, було виконано саме на концертному майданчику Тбілісі – міста, яке добре пам'ятає, що таке війна.

«...О, небо, царство всіх Богів, за що розгнівалось на українців?

Страждання знов прийшли на землю кобзарів; людський цинізм породжує безумців...

Благаю, люди, ви ж живі істоти, в материнських муках народились всі.

Схаменіться й помоліться Богу, а інакше пропадемо на своїй землі!»

(К. Крепак «Монолог Кобзаря»).

Так автор статті гостро і правдиво інтерпретує масштаби трагічних подій в Україні та їх художнє відображення в композиторському вираженні історичної подієвості.

За жанром Симфонія № 5 представляє симфонію – драму, в якій прослідковується наскрізний тематизм двох контрастних тем – ліричної, (умовно теми кохання до своєї країни), та стрімкої драматичної – теми ворожого навалу. В одночасному циклі композитор демонструє принцип наскрізного розвитку

симфонізму в рамках класичної побудови форми, виразу полігармонічну горизонталь, блискучу оркестровку – як композитор і музикант проявляє свою громадянську позицію до подієвостей в Україні у сучасному розвитку світової цивілізації, як патріот, українець, людина великого інтелекту.

Музика симфонії починається з похмурого хоралу (*Adagio*) у міді, який по суті є лейттемою трагічних подій та наслідків даного конфлікту. Скорботний стан симфонії ще більш підкреслюють сумні удари дзвону та високі звуки ксилофону, які протягом всього твору будуть проявлятися у «скорботному» лейтмотиві – дуже схожі на падіння кров'яних краплин. Самотня, безнадійна з'являється на цьому фоні тема у фагота, ще більш підкреслюючи хвилюючий стан суспільства, яке опинилось один на один із великим лихом. Передаючи атмосферу внутрішнього хвилювання людської трагедії, композитор дуже майстерно використовує звукові колорити челести, вібрафону, арфи. Картину тиші і спокою відтворюють традиційні для Антоноюка секундові напластування. Кластерні співзвуччя у виконанні дерев'яних інструментів підкреслюють особистий почерк композиторського письма, які, створюючи гармонічну основу твору, формують акордові вертикалі і надалі знайдуть використання Антоноюком як колористичне забарвлення симфонічної партитури.

У другому розділі симфонії (*Allegro*), який умовно можна назвати «Навала», композитор використовує різнобарвні палітри інструментів ударної групи та декоративних інструментів, які складають незвичайний виражальний ефект – навалу наступальних дій, великої кількості бойової та військової техніки. Це досить невеликий, але стрімкий, потужний та динамічний музичний епізод: в сонатно-симфонічній структурі його можна віднести до розробки. Завдяки використанню гостро ритмічної фактури (тріолі, синкопи, акцентовані ритмічні групи), на фоні *f*, *ff*, відчувається навала ворожнечої сили – її цинічний похід на спокійне життя мирних людей. Така армада знищує все на своєму шляху і знову *Andante* – хорал, оговтання після великого погрому. Але на цей раз він звучить не так зловісно, з пом'якшенням у дерев'яних духових.

Дійсно, це епізод, в якому відбувається усвідомлення того що сталося; відверта лірична тема фортепіано-соло на фоні витриманих звуків у струнних складає відчуття повного спустошення людської свідомості.

Розділ Largo – філософське розуміння скоєних подій, абстрактна картина того, що сталося. Ніжна тема гобоя пронизана теплими ліричними інтонаціями поповнює сили життя, але напруга при цьому зберігається. Стрімкі пасажи у струнних на фоні фортепіанного соло передають картину спустошення, самотність.

Контрастність розвитку музичних епізодів – одна з характерних рис композитора, що використовує при цьому всі можливості оркестровки та композиторської техніки, В. Антонюк майстерно вибудовує музичну та художню драматургію симфонії.

Фінал симфонії – це завершальний марш – хода, скоріш за все, «майбутньої перемоги»; основна тема звучить дуже потужно у всього оркестру на фоні посиленого звучання ударних інструментів: літавр, там-тама, великого та малого барабанів, дзвону, різновидів томів.

Художнє вираження композитора – образ ліричного героя – завжди має витончений зрозумілий ліричний мелос, лірико-романтичні інтонації якого забарвлені оркестровою тембральною різноманітністю.

Закоханий, молодий, енергійний, сучасний, він з'являється в кожній симфонії Антонюка. Задля найкращого висвітлення революційних подій, розгорнутих в Україні з 2013 року, композитор використовує велику кількість ударних інструментів (великий барабан, малий барабан, бубен, фруста, там – там, тарілка, трикутник, віброфон, дзвони, ксилофон, литаври).

Гонг сповіщає про початок або завершення подій, сухий тріск малого барабану створює образи, пов'язані з військовими персонажами, звукообразальний ефект, який імітує стрілянину, передає *frustamablossodilegno*, а часовий вимір звучання дзвонів, дзвіночків, тамбурину матеріалізують час історичної подієвості.

Для більш зрозумілої передачі подій, пов'язаних із соціально-політичним конфліктом, який привів до карколомних наслідків у нашій державі, композитор застосовує «метод імітування звуків вулиці засобами музичної інтонації, вербального звучання натовпу (через скандування вигуків, гасел) тощо» [1, с. 273].

Людське розуміння важливості історичної подієвості політичної ситуації в Україні визвало потребу зафіксувати в музиці цю сторінку історії і вперше в сучасній українській музиці використати даний композиторський прийом.

Таким чином, загальновідомо, що художній образ, як узагальнений портрет чи відображення типової ситуації (позиції) людського життя, певного явища в навколишньому світі, – картина, створена творчою уявою митця.

XXI століття в музичному мистецтві України завдяки політичним економічним, соціальним і культурним явищам розгортає новий пласт професійної академічної музики, який пов'язаний із розвитком історичної подієвості 2013–2014 рр. Поява цілого пласту різножанрової музики сучасних українських композиторів викликає асоціацію та глибокі переживання українських людей.

Творча природа Т. Оскоменко-Парулави вирізняється гострим реагуванням на життєві колізії часу – громадсько-патріотичним тонутом, відстоюванням гуманістичних ідеалів буття, любов'ю та шаную до народної філософії, втіленою в давні фольклорні традиції, які повертаються в сьогодення, відкидаючи відчуття меньшовартості, що прищеплювалось українцям за тоталітарних часів.

Композиторський стиль Т. Оскоменко-Парулави поєднує сучасну лексику письма з гостро драматизованими звучаннями мелодико-гармонійних надбань народних джерел, громадянське начало йде від найкращих зразків пісенності із заглибленням у сферу лірико-філософських роздумів особистості. Композитор експериментує з різними музичними і музично-театральними жанрами. Вона – авторка симфонічних камерно-інструментальних, хорових, вокальних, театральних творів, що писалися як своєрідні музичні щоденники, відгуки на хвилюючі події життя. У своїх вокальних циклах Т. Оскоменко-Парулава репрезентує лірику широкої амплітуди; її хоровим творам притаманні змістовна глибина, мелодизм, знахідки в тембральному звучанні; обробки народних пісень вирізняються яскравістю національного колориту, оригінальним композиційним рішенням, точністю відбору засобів виразності.

Тамара Оскоменко-Парулава – сучасний український композитор, диригент, музикознавець, лібретист, педагог, драматург, громадський діяч свою педагогічну та творчу діяльність починає в Абхазії (1977 р.), а з 1992 року й до сьогодення викладає в полтавському музичному училищі імені М. Лисенка.

Симфонія № 3 «Сповідь» – це автобіографічна, лірико-психологічна драма, в якій розкривається пережита авто-

ром трагедія національного конфлікту в Абхазії 1992 року. Драматургія симфонії розкривається у трьох частинах. Перша частина – «Спогад» – експозиція, в якій звучить головна партія у всієї симфонії (тема щастя). Суб'єктивна, лірична, що поєднує в собі ширість інтонації, поступово розвивається як шемливий спогад, протягом майже всього твору, змінюючись й поступово набуваючи справжнього драматизму. Викладена як ліричний діалог між партіями перших скрипок – символ жіночих голосів, і кларнетом – символ чоловічого голосу (*Andantemolto*). Між ними повна злагода і взаєморозуміння, теплими і виразними інтонаціями вони доповнюють один одного. Але зі вступом побічної партії симфонії звучання оркестрової партитури різко змінюється.

*Piu mosso* продукує контраст: маршові інтонації створюють атмосферу тривоги, стають все більш агресивними. Дуже швидко, упродовж шести тактів, вступають всі групи інструментів: струнні з дерев'яними духовими і валторнами, а далі важка мідь з ударними. Художнє відображення побічної партії символізує втручання у життя людини агресивного зовнішнього світу, що приводить до війни, руйнування людського життя і щастя. Закінчується перша частина симфонії схвильовано-тривожними інтонаціями у струнних. На фоні секундових дисонансових акордів, що подаються репетиціями у скрипок, звучать короткі, переважно низькі фрази головної партії в альтів і віолончелей. Раптово, як знак біди, тишу розривають два акорди – «біда постукала у двері».

Друга частина – «Епізод війни». Це картина національного конфлікту, в якій авторка яскраво і точно завдяки оркестровими засобами змальовує воєнну атмосферу з канонадою, пострілами і хаосом агресії. У побудованій тричастинній розвиваючій формі композиторка задіє увесь інструментальний потенціал оркестру із супроводом арфи і остінатною ритмічною формулою, яку проводять литаври. Фактично відбувається трагічна кульмінація твору. Потужне звучання оркестру поступово згасає.

Третя частина – «Закликання землі» – побудована у жанрі пасакалії на тему однойменної старовинної абхазької пісні. Тема експонується у двох ритмічних варіантах. Із кожною варіацією динаміка зростає, а в різних голосах поступово будуть мати розвиток інтонації «теми щастя».

У коді композиторка задіє хор поза сценою, як голос Землі, її закликання. Тема сувора і проста, суворого мар-



шового ритму «але розмір *s* залишається від пасакалії»: «Не стріляйте, зброєю і словом злим, Ви – не стріляйте». Хорове звучання з оркестровим супроводом поступово посилюється, а потім віддаляється і розчиняється в тиші.

Таким чином, композиторка Т. Оскоменко-Парулава створила симфонію, що набула громадського звучання, в якій авторка передає свої відчуття та особисте художнє відображення соціально-політичного конфлікту, який виник в Абхазії. Глибоке розуміння та велика увага до загального розвитку історії людства, вміння створювати власні оригінальні концепції, творчо порушувати та втілювати засобами композиторського мислення, проблеми суспільства й особисту драму людини – усе це з'являється у творчості Т. Оскоменко-Парулави як підсумок смислового розуміння важливості соціально-політичних перетворень у духовному та культурному соціумі.

Творча діяльність Т. Оскоменко-Парулави відрізняється своїм прагненням до суттєвого оновлення всіх аспектів традиційної академічної культури та виявлення альтернативних засобів вражальності музичної мови, художньо-образної єдності. Стилістика музичного письма композитора вимагає залучення нетрадиційних образів, унікальності задуму, нової стилістики, розгалуженої символіки та семантики.

**Висновки.** Отже, сучасна українська музика ілюструє множинність творчих рішень, в яких відбиваються ознаки історичної подієвості. Кожен художник розкриває їх зміст зі своїм особистим світосприйняттям, специфічними особливостями художніх прийомів.

«Художній час найбільш насичених та суперечливих перехідних періодів історії характеризується помітними змінами у співвідношенні між формами та рівнями художнього мислення, перегрупуванням естетичних ознак, появою певних прикмет та особливостей. Так і в художній практиці перехід від однієї парадигми до іншої характеризується суттєвими змінами, зокрема, поширенням природної, вільної (за Л. Колесниковою – монтажної) форми композиції творів, появою безсюжетних, безпредметних, атональних творів у музиці, абстрактних у скульптурі тощо» [3, с. 20].

Питання феномену універсальності історичної подієвості у творчості українських композиторів ХХІ ст., а також дослідження багатогранності музичного мислення сучасних українських композиторів художнього епохального відображення



у своїх композиторських прикладах в контексті історичних подій і соціокультурних процесів розкрито. Проблема історичної подієвості привертає до себе увагу дослідників різних галузей науки, однак до цього часу немає єдиного загальноприйнятого визначення цього поняття, тому автор статті такі поняття, як «історична подієвість», та «композиторське мислення», відносить до таких, які важко піддаються визначенню в силу своєї складності. Зумовлюючи сферу подання своїх вражень та почуттів, сучасні українські композитори являють собою перш за все творцями, представниками суспільства, нації, які своєю самобутньою музичною мовою передають «подієві факти» історії держави. Також історична подієвість у творах українських композиторів є глибинним рівнем індивідуальної творчої свідомості, яка визначає тип композиторського мислення і стиль життя сучасного українського суспільства.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Валесян С. Методологія світ системного аналізу проблеми подієвої та глобальної історії в контексті історії пізнання. *Вісник ХНУ ім. Каразіна. Сер. Питання політології*. Вип. 33. 2018. С. 15–18.
2. Гріценко О. Валерій Антонюк. Риси стилів. *Мистецтвознавчі записки. (Зб. наук. праць)*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 273–280.
3. Колесникова Л. Художній час як проблема онтології мистецтва : дис ... канд. філос. наук: 09.00.08 ; Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2003. 177 с.
4. Станкевич І. Політичний конфлікт та технологія його запобігання. *Вісник Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка. Серія: Філософія. Політологія*. Київ, 2007. Вип. 87–88. С. 70–74.

### REFERENCES

1. Valesyan, S. (2018) *Methodology world of system analysis of the problem of event and global history in the context of the history of cognition*. Visnyk KHNU im. Karazina. Ser. Questions of political science. Issue 33. [In Ukrainian].
2. Hritsenko, O. (2019). *Valeriy Antonyuk. Rysy styliv. Mystetstvoznavchizapysky*. (collection of scientific works). Kyiv, Issue 35.P.273. [In Ukrainian].
3. Kolesnykova, L. (2003). *Khudozhniy chas yak problema ontolohiyi mystetstva*. (dys. PhD: 09.00.08). Kyiv National University named after T.G. Shevchenko. P.20. [In Ukrainian].
4. Stankevych, I. (2007). *Politychniy konflikt ta tekhnolohiya yoho zapobihannya*. Bulletin of Kyiv National University named after T.G. Shevchenko. Kyiv, Series: Philosophy. Politology. Issue. 87 - 88. P. 70.

УДК 785:780.614.13(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-4>**Ольга Євгенівна Кубік**

ORCID: 0000-0002-5277-8266

магістр,

аспірантка кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
ksanyok@ukr.net

## СПЕЦИФІКА ДУЕТУ ЯК АНСАМБЛЕВОЇ ФОРМИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Авторка статті висвітлює історію зародження та функціонування одного із видів ансамблевого бандурного мистецтва – дуету бандуристів. **Мета статті** – аналіз творчої специфіки дуетного виконавства у бандурному мистецтві. Серед завдань: історія зародження та розвитку ансамблевого виконавства бандуристів в Україні та за її межами; класифікація бандурних дуєтів; висвітлення творчої діяльності та професійних здобутків провідних дуєтних колективів бандуристів.

**Методологія** дослідження спирається на загальнонаукові методи дослідження – емпіричні (спостереження, опис, інтерв'ю), теоретичні (аналіз) та порівняльно-історичний метод. **Наукову новизну** статті складає визначення засад класифікації бандурних дуєтів та критеріїв аналізу їх творчості.

Зазначено, що дуєт у типології бандурних колективів – найпростіший за формою, але, водночас, представлений різноманітними виконавськими зразками. Визначено основні типи дуєтів – однорідні та мішані, які, у свою чергу, поділяються на інструментальні та вокально-інструментальні. У статті також проаналізовано експериментальні типи мішаних форм сучасних дуєтів України та зарубіжжя за участю бандури, зокрема баян і бандура, гітара і бандура та ін. Підкреслено значення композиторської творчості (О. Герасименко, Ю. Олійника, В. Павліковського, Р. Гриньківа та ін.) у створенні ансамблевого бандурного репертуару, зокрема для дуєтів бандури і фортепіано.

Визначено принципи формування репертуару дуєтів у бандурному виконавстві, що охоплює як оригінальну композиторську творчість, так і аранжування, кавери та обробки творів фольклорного, академічного та джазово-естрадного спрямування. Провідні ансамблеві дуєтні колективи («Бандурна розмова», V&V Project, «Діалоги», «Double Blast» та ін.) успішно гастролюють в Україні та за кордоном, беруть участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, пропаяючи можливості українського народно-академічного інструментарію.

**Висновки.** Дуети бандуристів – одна з найдавніших ансамблевих форм, яка постійно перебуває в процесі творчого експериментування. Сучасні дуетні колективи – в пошуках нового репертуару та реалізації себе в різноманітних жанрах.

**Ключові слова:** дует бандуристів, ансамблеве мистецтво бандуристів, класифікація бандурних дуєтів, репертуар, інструментарій.

*Kubik Olha Yevhenivna, Master, Postgraduate Student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

### **Specificity of duet as an ensemble form of modern bandura art**

The author of the article covers the history of the origin and functioning of one of the types of ensemble bandura art – a duo of bandura players. **The purpose of the article** is to analyze the creative specifics of duet performance in bandura art. Among the tasks: the history of the origin and development of ensemble performance of bandura players in Ukraine and abroad; classification of bandura duets; coverage of creative activity and professional achievements of leading duet groups of bandura players.

The research **methodology** is based on general scientific research methods – empirical (observation, description, interview), theoretical (analysis) and comparative-historical method. **The scientific novelty** of the article is the definition of the principles of classification of bandura duets and the criteria for analyzing their work.

It is noted that the duo in the typology of bandura groups is the simplest in form, but, at the same time, is represented by various performance samples. The main types of duets are defined – homogeneous and mixed, which, in turn, are divided into instrumental and vocal-instrumental. The article also analyzes the experimental types of mixed forms of modern duos in Ukraine and abroad with the participation of bandura, in particular accordion and bandura, guitar and bandura, etc. The importance of composer's work (O. Gerasimenko, Y. Oliynyk, V. Pavlikovsky, R. Hrynkiv, etc.) in the creation of ensemble bandura repertoire, in particular for bandura and piano duos, is emphasized.

The principles of formation of the repertoire of duets in bandura performance are defined, which includes both original compositional creativity, as well as arrangements, covers and arrangements of works of folklore, academic and jazz-pop direction. Leading ensemble duet groups (Bandura Conversation, B&B Project, Dialogues, Double Blast, etc.) successfully tour in Ukraine and abroad, participate in international competitions and festivals, promoting the possibilities of Ukrainian folk-academic instruments.

**Conclusions.** Bandura duets are one of the oldest ensemble forms, which is constantly in the process of creative experimentation. Modern duet groups are looking for a new repertoire and realizing themselves in various genres.

**Key words:** bandura band duo, bandura ensemble art, classification of bandura duets, repertoire, instrumentation.

**Кубик Ольга Евгеньевна**, магистр, аспірантка кафедри музикальної україністики і народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

**Специфика дуэта как ансамблевой формы современного бандурного искусства**

Автор статьи освещает историю зарождения и функционирования одного из видов ансамблевого бандурного искусства – дуэта бандуристов. **Цель статьи** – анализ творческой специфики дуэтного исполнительства в бандурном искусстве. Среди задач: история зарождения и развития ансамблевого исполнительства бандуристов в Украине и за ее пределами; классификация бандурных дуэтов; освещение творческой деятельности и профессиональных достижений ведущих дуэтных коллективов бандуристов.

**Методология** исследования опирается на общенаучные методы исследования – эмпирические (наблюдение, описание, интервью), теоретические (анализ) и сравнительно-исторический метод. **Научную новизну** статьи составляет определение основ классификации бандурных дуэтов и критериев анализа их творчества.

Отмечено, что дуэт в типологии бандурных коллективов – самый по форме, но в то же время представлен разнообразными исполнительскими образцами. Определены основные типы дуэтов – однородные и смешанные, которые, в свою очередь, подразделяются на инструментальные и вокально-инструментальные. В статье также проанализированы экспериментальные типы смешанных форм современных дуэтов Украины и зарубежья с участием бандуры, в частности баян и бандура, гитара и бандура и др. Подчеркнуто значение композиторского творчества (А. Герасименко, Ю. Олейника, В. Павликовского, Р. Гринькива и др.) В создании ансамблевого бандурного репертуара, в том числе для дуэтов бандуры и фортепиано.

Определены принципы формирования репертуара дуэтов в бандурном исполнительстве, охватывающая как оригинальное композиторское творчество, так и аранжировки, каверы и обработки произведений фольклорного, академического и джазово-эстрадного направления. Ведущие ансамблевые дуэтные коллективы («Бандурный разговор», V & V Project, «Диалоги», «Double Blast» и др.) Успешно гастролируют в Украине и за рубежом, участвуют в международных конкурсах и фестивалях, пропагандируя возможности украинского народно-академического инструментария.

**Выводы.** Дуэты бандуристов – одна из древнейших ансамблевых форм, постоянно находится в процессе творческого экспериментирования. Современные дуэтные коллективы – в поисках нового репертуара и реализации себя в различных жанрах.

**Ключевые слова:** дуэт бандуристов, ансамблевое искусство бандуристов, классификация бандурных дуэтов, репертуар, инструментарий.

**Актуальність теми дослідження.** Бандурне мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. становить собою цілісну систему, що відо-

бражена у виконавських формах сольного та колективного музикування. Останнє представлено ансамблями камерних (дуети, тріо, квартети) та великих (капели, оркестри) форм. Серед камерних форм найбільш популярним і, відповідно, дослідженим є жіноче тріо бандуристок. Натомість дует бандуристів – це камерний тип ансамблю бандуристів, який має свою окрему специфіку та тенденції розвитку, які на сьогодні ще недостатньо вивчені. В ансамблевому музикуванні другої половини ХХ ст. активно створюються мішані дуети за участю бандури, що є порівняно новим у бандурному мистецтві. Це дає можливість для експериментів і розширення технічних завдань, оскільки удосконалені бандури цьому сприяють, а можливості поєднання тембрів бандури, голосу та інших інструментів, у т. ч. електронних, постійно розширюються. Сучасна широка панорама різноманітних дуетних форм бандурного мистецтва зумовлює потребу дослідження їх творчої діяльності і впровадження нових форм в освітній та виконавський процеси.

**Мета статті** – комплексний аналіз виконавської традиції бандурних дуетів, виявлення їх специфіки. Відповідно до мети визначені такі завдання: проаналізувати історію зародження та розвитку ансамблевого виконавства бандуристів в Україні та за її межами; зробити класифікацію бандурних дуетів; висвітлити творчу діяльність та професійні здобутки провідних дуетних колективів бандуристів.

**Наукова новизна** – зроблена спроба класифікації бандурних дуетів – на однорідні та мішані; проаналізовано репертуарні зразки колективів; визначено основні тенденції виконавства дуетів діаспори та України.

**Виклад основного матеріалу.** У ХХ столітті бандурне мистецтво набуває певних змін (удосконалення інструментарію, академізація бандурного виконавства, фемінізація), які позитивно вплинули на формування нової традиції: сценічні форми виконавства; розподіл репертуару бандуристів на вокально-інструментальні та інструментальні; поділ форм і жанрів гри та співу бандуристів на сольні, ансамблеві, оркестрові; збагачення вокально-інструментальних композицій за рахунок жіночих тембрів; поява однорідних, (чоловічих, жіночих, дитячих ансамблів) і мішаних типів [4, с. 62].

Академізація бандурного виконавства – довготривалий процес у музичній культурі. Унаслідок цього процесу відбува-

ється ряд змін у бандурному мистецтві: заміна усної традиції письмовою (поява підручників, навчальних та нотних зразків); відкриття класу бандури в навчальних закладах різних освітніх рівнів; виробництво уніфікованого інструментарію; поява нових виконавських форм; різноплановий репертуар (завдяки співпраці композиторів та виконавців) [4, с. 64]. Важливим процесом у розвитку бандурного виконавства стало формування відповідної методичної бази. Автором першого підручника гри на бандурі є Гнат Хоткевич, підручник був виданий 1909 року у м. Львові [10, с. 36].

Запровадження новітніх концертних форм та академічної освіти для бандуристів пов'язане з іменем Гната Хоткевича [10, с. 35]. Знаковим для ансамблевого бандурного музикування, в тому числі й дуетного, став XII Археологічний з'їзд (1902 р. м. Харків), організований Гнатом Хоткевичем [4, с. 68]. Саме на цьому з'їзді були закладені основи функціонування трьох різновидів бандурного ансамблевого виконавства, один із них – різноваріантність ансамблів малих форм як чисто бандурних, так і з використанням інших народних інструментів [8, с. 20]. На концерті цього з'їзду виступили в дуеті лірник Самсон Веселий і бандурист Іван Нетеса, які виконали твір «Псальма Сковороди» [10, с. 36; 8, с. 19]. Цей дует мішаного типу можна вважати першим в історії бандурного дуетного музикування.

Ансамблеве мистецтво гри на бандурі – це свого роду продовження досягнень сольного виконавства. Практично кожен бандурист-соліст високого фахового рівня зможе проявити себе і у ансамблевому музикуванні [5, с. 82]. Проте виконавство – це не лише сам процес, а явище, яке тісно пов'язане з психічним станом людини, охоплює всі психологічні категорії: характер, волю, емоції, уявлення, нахили та ін. [8, с. 79]. Мистецтво ансамблевого виконавства базується на вмінні виконавця співвіднести свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів – саме це забезпечить злагодженість виконання в цілому [11, с. 31].

Якщо на початку ансамблевої практики бандуристів існували ансамблі лише чоловічого складу, то у 1912 році В. Шевченко створює ансамбль бандуристів (8 осіб), в якому брали участь жінки-бандуристки. Це перший факт мішаного ансамблю (за складом учасників) в історії бандурного

мистецтва [4, с. 75]. Яскравим поштовхом подальшого розвитку професійного ансамблевого виконавства в Україні та за кордоном стало створення (за підтримки Гетьманату Павла Скоропадського) першої чоловічої капели бандуристів Василем Ємцем у 1918 р. в Києві [4, с. 79–80]. Діяльність колективу і його послідовників сприяла активізації різних форм бандурного музикування.

Склад бандурного ансамблю, в тому числі і дуетного, можна визначити згідно кількості виконавців (дует, тріо, квартет, квінтет), а також статевої та вікової особливостей (парубочий, дівочий, чоловічий, жіночий, мішаний [2, с. 119]. У своїй праці С. Вишневецька пропонує ще один критерій для ансамблевого мистецтва – це специфіка формантної структури місцевих говорів (у зонах концентрації мовленнєвих звукоутворень) [2, с. 139]. У дуетному виконавстві цей критерій може послужити у класифікації вокально-інструментальних дуетів бандуристів.

Визначена і запропонована авторкою статті класифікація різних форм бандурного виконавства є не лише універсальною, але й актуальною для бандурних дуетів. Отже, бандурні ансамблі розрізняються:

1) за різновидами (інструментальні; вокально-інструментальні);

2) за кількістю виконавців: малі (камерні) ансамблі бандуристів (дует, тріо, квартет та ін.), великі ансамблі бандуристів, капели, оркестрові групи бандур;

3) за складом учасників: однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі), мішані);

4) за інструментарієм: однорідні; мішані, які поділяються на підвиди – дуети бандури із тембрально-спорідненими народними інструментами; із тембрально-протилежними народними інструментами; із класичними інструментами.

5) за репертуаром: камерні інструментальні ансамблі (дуети) бандуристів; камерні вокально-інструментальні ансамблі (дуети) бандуристів; професійні, академічні та аматорські ансамблі (дуети) бандуристів.

6) за виконавською формою: камерні ансамблі (дуети) жіночі; камерні ансамблі (дуети) чоловічі; мішані камерні ансамблі (дуети); дитячі ансамблі (дуети) бандуристів, які можуть бути однорідні (дівчачі, хлопчачі) та мішані) [6, с. 190].

Також можна говорити про ще один *освітній* підвид ансамблів (дуетів) – дует учня та вчителя, оскільки така



форма роботи дуже часто застосовується у початковій ланці музичної освіти бандуристів, з метою виховання концертного виконавця.

На початку ХХ століття дуети бандуристів були радше однорідні за інструментарієм та однорідні за складом учасників. До таких перших дуєтів можна віднести кобзарський дует у складі Костя Місевича та Дмитра Гонти (1925 рік створення) [4, с. 101]. Вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва вклав дует братів Олександра та Петра Гончаренків, які крім концертної діяльності, виготовляли музичні інструменти [4, с. 169]. Пізніше появляються мішані бандурні дуети за інструментарієм (дует Володимира Кабачка та сопілкаря Євгена Бобровникова [10, с. 164] та мішані за складом учасників (період ожіночування у бандурному виконавстві).

У зв'язку з певними історичними та політичними подіями в другій половині ХХ століття бандурне ансамблеве мистецтво (в тому числі і дуетна форма) починає активно розвиватися за межами України. Представники української діаспори співпрацюють з колективами материкової України, наприклад Віктор Мішалов взяв участь у гастрольному турі містами України (1999 рік) разом із дуетом «Бандурна розмова» (Тарас Лазуркевич та Олег Созанський) [4, с. 149].

Микола Давидов зазначив, що у сфері академічного народно-інструментального мистецтва наприкінці ХХ – початку ХХІ століття виникла тенденція до камернізації ансамблевого виконавства шляхом включення їх в ансамблі з «класичними інструментами» – смичковими, духовими, фортепіано, органом, клавесином та ін. [10, с. 164]. Таку тенденцію спостерігаємо і в бандурному музикуванні, зокрема дуетному. «Камерний ансамбль» – це група виконавців, які виступають як єдиний художній колектив та виконують камерну музику [11, с. 24]. Проблема індивідуальності у вокально-інструментальному виконавстві, а особливо у його колективному вираженні, завжди була непростою, бо зміст і форму твору не можна відокремити від своєрідності особи композитора та виконавця [8, с. 78]. Г. Кох чітко розподіляє дві сфери функціонування ансамблю – виконавську і композиторську [11, с. 28].

Репертуарна спадщина музичних композицій для дуєтів бандуристів порівняно невелика. Лише у 90-х роках ХХ століття укріплюються мішані інструментальні ансамблі у складі з бандурою. [10, с. 89].

У творах сучасного бандурного інструментального репертуру органічно поєднались яскрава національна самобутність, виконавська традиція та надбання європейської інструментальної культури. Знаними авторами нотних зразків для інструментальних та вокально-інструментальних бандурних дуетів є:

– Костянтин Мясков (Концертна п'єса на тему двох українських народних пісень «Пісня про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком» для бандури та фортепіано) та ін. [10, с. 120];

– Оксана Герасименко («Камерна сюїта для бандури і фортепіано» у трьох частинах; концертні твори для однорідних бандурних дуетів «Сумний вальс», «Щедрівки»; твори для мішаних складів «Соло для флейти», «На крилах мрій» та інші). Для однорідного дуєту бандуристок – Вікторії Грицюк та Наталії Винницької композиторка написала інструментальний цикл «Музичні пастелі» [10, с. 91–93];

– Юрій Олійник (сюїта для бандури і фортепіано «Чогири подорожі на Україну» (1994 р.) та сюїта «Незвичайні пригоди козака Мамає» (2009 р.) у трьох частинах: «Чарівні акорди», «Дивовижна подорож» і «Медовий місяць у космосі» та ін. [10, с. 103];

– Роман Гриньків («Передзвін для двох бандур» та ін.) [10, с. 95];

– Володимир Павліковський («Великодні дзвони», «Різдвяна казка» та ін.) [10, с. 72] та ін.

Значне місце у репертуарному доробку ансамблю (дуетів) бандуристів займають авторські твори, переклади, аранжування, обробки народних пісень багатьох сучасних композиторів, аранжувальників : В. Дутчак (збірник «Любіть Україну» (2003 р.); С. Овчарової (збірники «Дзвени, бандуро» (2013 р.), «Твори для бандури в супроводі фортепіано» (2010 р.) та ін.); збірник «Україна є, Україна буде» на вірші Зої Ружин; І. Мокрогуз (збірники «Звучать бандури Буковини» (2014, 2019 рр.); Л. Марич (збірник «Бандурне намисто» (2018 р.); Л. Мандзюк (збірник «Твори для ансамблів бандуристів» (2015 р.); збірник «Я з пісні народної виріс» (2016 р.); О. Бартошевич (збірник «Моя земля»»2017 р.); композиції Р. Лісової, В. Кирейка, М. Денисенка, Ю. Шамо, В. Зубицького («Коломийка» для бандури та гітари) [7, с. 166]; аранжування Т. Петрик, І. Євенка, Ю. Радка, Г. Шатківської та ін.

Бандурне мистецтво сьогодення розвивається у багатьох напрямках виконавства – академічному, народно-побутовому,

естрадно-розважальному, джазовому [4, с. 274]. Поява нових колективів свідчить про важливість ансамблевого виконавства на бандурі в Україні та в діаспорі і в наш час.

До найяскравіших однорідних бандурних дуетів жіночого складу ХХ–ХХІ можна віднести: дует бандуристок «Елегія струн» у складі Юліани Хаварівської та Ірини Кріль (м. Тернопіль), серед творів репертуару – «Пісня про Тернопіль», «Зелене жито, зелене»; дует бандуристок «Злата» у складі Катерини Коврик та Євгенії Згуровської (м. Київ), в їх репертуарі українські та світові музичні композиції – «Місяць на небі», «Баркарола» та ін.; дует бандуристок «СтоДвадцятьЧотири» у складі Карацюпи Олени та Дзереваго Ярослави (2013 р. м. Харків), знані твори їхнього репертуару – «Заплету калину в коси», «Намалою тобі зорі» та ін.; дует бандуристок «Insertion» у складі Вікторії Гамар та Юлії Когут отримав Гран-Прі на Міжнародному конкурсі «Зіркова хвиля хітів 2018», де виконав твір В. Івасюка «Балада про дві скрипки» (керівник О. Ніколенко); дует бандуристок у складі Любові Вальчак та Наталії Кончаківського, серед їх репертуару – «Туман яром, туман долиною» та ін., дует бандуристок у складі Анни та Тетяни Кожурових; дует бандуристок у складі Марії Шпінталь та Оксани Вальнюк (м. Івано-Франківськ); дует бандуристок «Ладо» у складі Уляни Яців та Юлії Пасічник (м. Івано-Франківськ); дует бандуристок «Камелія»; дует бандуристок Наталії та Ірини Євтушків; дует бандуристок «Аритмія», дует «Лісова пісня» (США), дует сестер Дерев'янка (Бельгія) [4, с. 282] та інші.

Сімейний дует Петра та Марії Марцинюків (Івано-Франківськ), сімейний дует Петра та Ніли Деряжних (Австралія) – однорідні дуети за інструментарієм, але мішані за складом учасників і тембровим звучанням [4, с. 5].

До однорідних бандурних дуетів чоловічого складу слід віднести: дует «Бандурна розмова» (м. Львів), у репертуарі музика різних жанрів – «Зірвалася хуртовина», «Бандуристе, орле сизий», «Горить моє серце», «Соната С-dur I ч.» та інші; дует братів Романа та Віталія Морозів (м. Київ); дует братів Михайла та Мирослава Постоланів (Великобританія) [4, с. 130]; імпровізаційні дуети Ярослава Джуся з Чарлі Сакумою «Бандуристе, орле сизий», Романом Гриньківим та інші.

Останнім часом новою тенденцією стало поєднання бандури в дуеті з народними та класичними інструментами,

зокрема – баяном, гітарою, домрою, флейтою, сопілкою, наєм, дудуком, фортепіано та ін. До знаних мішаних дуетів України та діаспори належать багато колективів. Серед творів репертуару дуету Оксани Герасименко та Карлоса Пуї (бандура, флейта) – «Мелодія блакитного неба», «Таїна», «Зустріч з ніжністю» та ін. Дует Оксани Герасименко та Ічіро Сузукі (бандура, гітара) виконував авторські твори О. Герасименко «Каталонське рондо», «Самотність» та ін.

Сімейний дует Надії та Ігоря Євенків (баян, бандура) «Діалоги» (м. Івано-Франківськ, 2008–2014 рр.) – лауреати багатьох музичних конкурсів. Колектив здобув другу премію на Міжнародному конкурсі «Премія Ланчіано» (Ланчіано, Італія, 2010 р.) за краще виконання сучасної музики, де виконали авангардну музику «Рефлексії» – «Оглядини старих світлин» у 7-ми частинах та «Карпатський триптих» В. Павліковського. Дует «Діалоги» – лауреат міжнародних конкурсів «Perpetuum mobile» (м. Дрогобич, 2010–2012 рр.), дипломант Міжнародного конкурсу «Poprad 2012» (Попрад, Словаччина), лауреат Міжнародного конкурсу «KrimАссо – 2013» (м. Сімферополь), учасники багатьох мистецьких подій в Україні та за кордоном – Всеукраїнського фестивалю-конкурсу бандуристів ім. Остапа Вересая (м. Кременець, 2009 р.), Міжнародного джазового фестивалю «Jazz Bez» (Київ, 2010 р.), Всеукраїнського конкурсу «Карпатська весна» (м. Івано-Франківськ 2010 р., 2012 р.), всеукраїнського фестивалю «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ, 2013 р, 2014 р.), Міжнародного фестивалю «Spotkannja Kultur» (Валч, Польща 2013 р.) та інших. Дует «Діалоги» також брав участь у різних полі-мистецьких проектах: «Porto Franko» (м. Івано-Франківськ, 2010 р.), «Схід-Захід» (м. Донецьк, 2010 р.) та ін. У їх творчому доробку – інструментальні та вокально-інструментальні твори – «Утоптала стежечку» та «Чи ми ще зійдемося знову» на сл. Т. Шевченка. муз. В. Власова, «Ранок у Карпатах» В. Павліковського, «Інтродукція і пасакалія» d-moll, перекл. І. Євенка, «Вічний рух» Х. Аветісяна, перекл. І. Євенка та ін.

Серед відомих українських мішаних дуетів – «Гармонія» у складі Ігоря та Наталії Мазурів з Херсону (бандура, сопілка); Юрія та Людмили Федорових (баян, бандура); сім'ї Петрик (баян, бандура), дует «Double Blast» (баян, бандура); дует у складі Ірини Серотюк та Тетяни Гордійчук (баян, бандура), V&V Project (баян, бандура) [7].

Бандурист-віртуоз Роман Гриньків (Україна) та гітарист Ел ді Меола (США) записали декілька аудіо-програм, зокрема «Зимові ночі» (1999), а також представили унікальний акустичний проєкт «Наше Різдво» (Київ, 2008).

Наявність виконавців високого класу серед бандуристів сприяла виходу бандури на рівень Міжнародних конкурсів. У 1993 році вперше організовується Перший Міжнародний конкурс бандуристів імені Гната Хоткевича. Серед номінацій була й ансамбль бандуристів [5, с. 56]. Практично всі ці вище згадувані колективи є активними учасниками та лауреатами Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів та конкурсів («Дні бандурової музики» Польща; «Дзвени, бандуро» м. Дніпро) та ін. Аналізуючи фестивально-конкурсний рух, можна зробити висновок, що вокальні дуети, як однорідні, так і мішані, представлені майже однаковою мірою [2, с. 139], інструментальні бандурні дуети представлені у меншій кількості.

Одним з найпопулярніших сьогодні є інструментальний дует V&V Project (м. Київ) у складі Тетяни Мазур (бандура, сопілка) та Сергія Шамрая (баян), що створений у 2015 році випускниками Національної музичної академії ім. Петра Чайковського. Гурт експериментує з контрабасом, ударними, оркестром та виконує авторські й кавер-версії відомих хітів. Серед знаних робіт – «Лібертанго» А. П'яццолі, «Гроза» А. Вівальді, «Щедрик» М. Леонтовича, «Веснянка» – авторський твір та інші. На згадані вище композиції відзнято відеокліпи. Дует має свій YouTube канал, активно виступає в Україні та за кордоном у країнах Європи, Азії, Америки, також він представляв Україну на міжнародному економічному форумі в Давосі (Швейцарія). Колективу вдалося злати стереотипи не лише про репертуар народно-інструментального колективу, але й про акустично-камерний характер дуетної форми, вони виступають, використовуючи підсилювачі на великих сценах, стадіонах, співпрацюють з відомими естрадними виконавцями.

Кавери на відомі хіти поп та рок-гуртів також вирішив виконувати дует «Double Blast» (баян, бандура) у складі Юрія Радка та Лідії Бойків (2015 р. м. Чортків Тернопільської обл.). Серед репертуару дуету – твори українських та світових зірок – «Плакала» групи «Казка», «Щедрик» М. Леонтовича, увертюра «Їхали козаки» на теми Джоакіно Росіні, авторський твір Ю. Радка «Між небом і землею» та інші. Аранжу-

ванням творів займається Юрій Радко, а також виконує всю роботу, яка пов'язана з монтажем відео, оскільки дуєт вже має у своєму доробку кілька відеокліпів – «Щедрик», «Мольфар», «Плакала» та інші.

Дуєт у складі Тетяни Петрик (бандура) та В'ячеслава Петрика (баян) був створений у 2018 році (м. Чернігів), з метою популяризації бандури та української музики як на Батьківщині, так і за її межами. Два роки дуєт провів за кордоном, відвідав велику кількість міст Швейцарії (Берн, Базель, Цюріх, Кур, Люцерн, Локарно, Женева); Данії; Франції; Німеччини (Берлін, Кельн, Гамбург, Мюнхен), де виступав на найрізноманітніших сценах (церкви, хоспіси, санаторії, концертні холи та ін.). У репертуарі дуєту твори різних стилів та жанрів: обробки народних пісень «Ой я знаю, що гріх маю», «Розпрягайте хлопці коней», «Ой у вишневому саду»; класичні композиції «Хорватська рапсодія» М. Мрвіца, «Лібертанго», «Primavera Portena», «Por una cabeza» А. П'яцолли; пісні сучасної естрадної музики «Україна – це ти» Т. Кароль, «Алилуя» Л. Коена, «Despaso» Л. Фонсі та багато інших різноманітних цікавих творів. Крім дуєтного музикування, Тетяна Петрик робить вагомий внесок у репертуарну спадщину бандуристів – видала три збірки пісень у власному аранжуванні – «Мелодії кохання», «3 бандурою у серці», «У любові є крила». Тетяна та В'ячеслав Петрики – артисти капели бандуристів ім. О. Вересая Чернігівського філармонійного центру, маючи спільні концерти з капелою, виступають також як і дуєтна одиниця.

До яскравих бандурних дуєтів сучасності можемо віднести однорідний дуєт бандуристок ЛНМА ім. М. Лисенка – «Amoroso» у складі Марії Гуляк та Христини Шукост (кер. О. Герасименко). Дуєт створений у 2018 році та є виключно інструментальним. До репертуару ансамблю входять композиції О. Герасименко «Повернення», сюїта «Музичні пастелі» у трьох частинах, Зегінья Абреу «Тіко-Тіко»; С. Ірад'єра «La Paloma» та інші. Дуєт є лауреатом I премії Міжнародного конкурсу Є. Станковича (м. Київ), учасники фестивалю «Lviv Bandur Fest» та ін.

Популяризувати інструмент серед молоді – таке завдання ставить перед собою молодий колектив – дуєт бандуристок Івано-Франківської обласної філармонії ім. Ірини Маланюк «Metamorfosi» (2019 р.) у складі Ірини Королевич (інструмент львівського типу) та Надії Шейгец (інструмент київського типу). Ансамбль взяв участь у авторському проєкті їх керів-

ника, композитора В. Павліковського «Бандура і Всесвіт», де виконали твори «Свята ніч», «Ave Maria», народні коліскові, «Місяць на небі», прозвучали композиції у дуеті з Мартою Зіньковською (бітбокс).

**Висновки.** Проаналізувавши ансамблеву дуетну модель бандурного виконавства, можна зробити такі висновки. Дует бандуристів – найпростіша і найдавніша форма бандурного ансамблю, хоча й історично молода, порівняно з дуетами класичних інструментів. Однією з передумов дуетного музичування є традиційний ансамблевий спів українців, що закріпився і в бандурному репертуарі, який першочергово був вокально-інструментальним.

За період ХХ ст. академічне дуетне виконавство бандуристів зуміло впевнено закріпитися в музичній культурі України та діаспори. Бандурні дуети розвиваються за такими напрямками:

– за жанровою специфікою – інструментальні та вокально-інструментальні;

– за складом інструментарію та вокалу – однорідні й мішані.

Бандурні дуети як однорідного, так і мішаного типу знаходяться весь час в пошуках репертуару, оскільки для такого складу недостатньо оригінальної нотної літератури. Учасники молодих гуртів пишуть власні твори, роблять аранжування та кавери, активно експериментують. Дуети бандуристів практикують також у початкових закладах мистецької освіти, що сприяє кращому вдосконаленню технічних можливостей та покращенню вокальних даних, а також розвиткові мислення та творчої уяви.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бобечко О.Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2013. 20 с.

2. Вишневецька С.В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2011. 253 с.

3. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2001. 19 с.

4. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.

5. Дутчак В.Г., Жовнірович С.Я., Шевченко М.О. «Дзвеніть могутньо, святі бандури...»: До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 148 с.



6. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту муз. Мистецтва Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душиного]*. Дрогобич : Посвіт, 2019. С. 183–191.

7. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

8. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2007. 194 с.

9. Мішалов В.Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : дис... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Харків, 2009. 218 с.

10. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2011. 243 с.

11. Польська Г.І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : монографія Харків, 2001. 396 с.: іл.

12. Слюсар Т.М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2010. 17 с.

#### REFERENCES

1. Bobechko, O. Yu. (2013). *Bandurne mystetstvo XX stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii* [Bandura art of the XX century in the context of feminization processes] (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].

2. Vyshnevskia, S. V. (2011). *Evoliutsiia fenomenu spivu v bandurnii vykonavskii tradytsii* [The evolution of the phenomenon of singing in the bandura performance tradition] (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].

3. Dyka, N. O. (2001). *Kamerno-instrumentalniyi ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960 – 1980 rr.)* [Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960 - 1980)] (PhD Thesis), Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].

4. Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of the Ukrainian abroad of the XX - the beginning of the XXI century]. Ivano-Frankivsk: Folio [in Ukrainian].

5. Dutchak, V. H., Zhovnirovych, S. Ya., Shevchenko, M. O. (2009). *Dzvenit mohutno, sviati bandury... : Do 40-richchia Ivano-Frankivskoi munitsypalnoi kapely bandurystiv* [Ring mightily, holy banduras ... : To the 40th anniversary of the Ivano-Frankivsk Municipal Bandura Chapel]. Ivano-Frankivsk: New Dawn [in Ukrainian].

6. Kubik, O. (2019). Typolohiia ansambliv u bandurnomu mystetstvi Ukrainy ta diaspory [Typology of ensembles in bandura art of Ukraine and diaspora] Proceedings of the *Musical art of the XXI century – history, theory, practice: coll. Science. works of the Institute of Mus. Arts of Drohobych state. ped. univ. them. I. Franko [general edition and arrangement by A. Dushny] Ukraine. Drohobych: Posvit, S. 183–191*[in Ukrainian].

7. Lisniak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Academic bandura art of Ukraine of the end of the XX – the beginning of the XXI century]. Kyiv: IMFE named after MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].

8. Mandziuk, L. S. (2007). *Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvoznavchyi ta psykhologo-pedahohichni aspekty* [Ensemble-performing creativity of a bandura player: art criticism and psychological-pedagogical aspects] (PhD Thesis), Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I P Kotlyarevsky [in Ukrainian].

9. Mishalov, V. Ju. (2009). *Kulturno-mystecjki aspekty ghenезy i rozvytku vykonavstva na kharkivskij banduri* [Cultural and artistic aspects of the genesis and development of performance on the Kharkiv bandura] (PhD Thesis), Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I P Kotlyarevsky [in Ukrainian].

10. Nikolenko, O. I. (2011). *Oryhinalna instrumentalna bandurna tvorchist v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii* [Original instrumental bandura work in the aspect of genre and style evolution] (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko[in Ukrainian].

11. Polska, I. I. (2001). *Kamernyi ansambl: istoriia, teoriia, estetyka* [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Sliusar, T. M. (2010). *Lvivska kamerno-instrumentalna sonata v istoryko-stylovii paradyhmi rozvytku zhanru* [Lviv chamber and instrumental sonata in the historical and stylistic paradigm of genre development] (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].

УДК 7.071.1: 78.02-021.252

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-5>**Ірина Мирославівна Середюк**

ORCID: 0000-0002-8327-8897

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[irinaserdiuk1802@gmail.com](mailto:irinaserdiuk1802@gmail.com)

## ГАЛЕРЕЯ МУЗИЧНИХ ПОРТРЕТІВ КОМПОЗИТОРІВ У СЕМІОТИЧНОМУ ТА КОМУНІКАТИВНОМУ АСПЕКТАХ

*Мета* даної розвідки полягає в розгляді системи засобів і прийомів на прикладах тих музичних творів, де автором виведено серії образів інших композиторів та створено своєрідні галереї портретів яскравих творчих індивідуальностей. **Методологія роботи** передбачає аналіз методів формування парадоксальних стильових суміщень в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічних рефлексій на особистість і доробку митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільца), виокремленої співзвучності семантики знаних музичних творів, що включена в образну систему власної композиції (Ніколай Сідельніков), ігрової моделі інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (Альфред Шнітке). **Наукова новизна** полягає у виявленні на прикладі низки наведених музичних композицій багатства художніх версій та виведення галереї портретів композиторів у рамках одного музичного твору. Воно орієнтоване на пошук найістотніших знаків прояву неповторної індивідуальності та арсеналу, яким вона оперує у пошуку найвідповіднішого художнього результату. *It is focused on the search for essential signs of manifestation of a unique individuality and arsenal with which she operates in the search for the most suitable artistic result.* **У висновках зазначається, що,** послуговуючись засобами цитування, квазіцитати, алюзії, жанрових паралелей, переспіву програмних заголовків, сигнатури-монограми тощо, кожне з художніх завдань вирішується відповідно до вимог авторського задуму. Прикладами можуть послужити парадоксальні стильові суміщення в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічні рефлексії на особистість і доробок митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільца), виокремлена співзвучність семантики знаних музичних творів, включена в образну систему власної композиції (Н. Сідельніков), ігрова модель інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (А. Шнітке).

**Ключові слова:** індивідуальний стиль, алюзія, цитата, парафраз, семантика музичного твору.

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

**Gallery of musical portraits of composers in the semiotic and communicative aspects**

*The purpose of this exploration is to consider a system of tools and techniques on the examples of those musical works, where the author derived a series of images of other composers and created a kind of gallery of portraits of bright creative personalities. The methodology involves the analysis of methods of forming paradoxical stylistic combinations in the context of free paraphrase (Gyurgy Kurtag), autobiographical reflections on the personality and work of the artist through the prism of his own work (Bohdana Filtz), isolated consonance of semantics. Sidelnikov), a game model of integration and synthesis of bright features of individual author's writing (Alfred Schnittke). Scientific novelty lies in the discovery of a wealth of artistic versions on the example of a number of the given musical compositions and the derivation of a gallery of portraits of composers within the framework of one musical work. The conclusions state that using the means of citation, quasi-quotations, allusions, genre parallels, re-singing of program titles, signature-monograms, etc., each of the artistic tasks is solved according to the requirements of the author's idea. Examples are paradoxical stylistic combinations in the context of a free paraphrase (Gyurdy Kurtag), autobiographical reflections on the artist's personality and heritage through the prism of his own creativity (Bogdana Filz), the consonance of the semantics of famous musical works is highlighted, included in the figurative system of his own composition (N. Sidelnikov), game model of integration and synthesis of striking features of an individual author's writing (A. Schnittke).*

**Key words:** individual style, allusion, quotation, paraphrase, semantics of a musical work.

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

**Галерея музыкальных портретов композиторов в семиотическом и коммуникативном аспектах**

*Цель данного исследования заключается в рассмотрении системы средств и приемов на примерах тех музыкальных произведений, где автором выведено серии образов других композиторов и созданы своеобразные галереи портретов ярких творческих индивидуальностей. Методология работы предусматривает анализ методов формирования парадоксальных стилистических совмещений в контексте свободного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобиографических рефлексий на личность художника сквозь призму собственного творчества (Богдана Фильц), выделенной созвучности семантики известных музыкальных произведений, включая образную систему собственной композиции (Николай Сидельников), игровой модели интеграции и синтезирования ярких черт индивидуального авторского письма (Альфред Шнитке). Научная новизна заключается в выявлении на примере ряда приведенных музыкальных композиций богатства*

художественных версий и выведении галереи портретов композиторов в рамках одного музыкального произведения. Оно ориентировано на поиск существенных знаков проявления неповторимой индивидуальности и арсенала, которым она оперирует в поиске наиболее подходящего художественного результата. **В выводах отмечается, что, пользуясь средствами цитирования, квазицитаты, аллюзии, жанровых параллелей, перепева программных заголовков, сигнатуры-монограммы и т.д., каждое из художественных задач решается в соответствии с требованиями авторского замысла. Примерами могут послужить парадоксальные стиливые совмещения в контексте свободного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобиографические рефлексии на личность и наследие художника сквозь призму собственного творчества (Богдана Фильц), выделена созвучность семантики известных музыкальных произведений, включенная в образную систему собственной композиции (Н. Сидельников), игровая модель интегрирования и синтезирования ярких черт индивидуального авторского письма (А. Шнитке).**

**Ключевые слова:** индивидуальный стиль, аллюзия, цитата, парафраз, семантика музыкального произведения.

Портрет композитора, введений у музичному творі, – особливе мистецьке явище, яке заслуговує на спеціальне вивчення. Існують численні дослідження категорії музичного портрету загалом, семантики індивідуального стилю, шифрів-монограм, що позначають авторську присутність та музичних присвят. Останні особливо часто заторкують колег з композиторському цеху, оскільки сприйняття творчої індивідуальності іншим митцем більш глибинне і сутнісне, ніж загальномузикознавче, що й становить **актуальність дослідження**. Воно орієнтоване на пошук найістотніших знаків прояву неповторної індивідуальності та арсеналу, яким вона оперує в пошуку найвідповіднішого художнього результату. Обґрунтування категорій і мистецьких проявів музичного портрету здійснила Л. Казанцева. Функції і класифікацію різновидів знаку-символу авторської присутності у творі здійснено О. Юферовою, систему його важливих різновидів – авторських присвят вивчала Вікторія Бодіна-Дячок [1]. Дослідження творчої самоідентифікації – музичного композиторського автопортрету належить Світлані Крузе, а також В. Кудряшовій.

Дослідниця явища дедикації як складової частини музичного твору Вікторія Бодіна-Дячок виділяє формальні присвяти, стверджуючи: «Музична присвята – це авторський надпис, викладений у вигляді короткого вербального тексту, розміщеного біля заголовку, що вказує на прагнення компози-

тора вшанувати своїм твором певну особу чи групу осіб; присвята є паратекстовим явищем (тобто належить до білятекстового оточення твору) та одним із способів включення твору в систему комунікації... Таким чином, в авторських присвятах функціонують механізми культурної пам'яті – такі, як накопичення та зберігання певної інформації» [1, с. 19]. До переліку їх комунікативних складових частин вона відносить: факт творчої біографії композитора; ім'я адресата (або адресатів), що дають можливість побачити коло спілкування композитора, його оточення; творчий задум композитора; емоційний стан митця, який проектується на образність присвяченого твору. Не менш вагомими засобами позначення присутності образу іншого композитора в музичному творі є стилізація, цитування і квазі-цитати, алузії до знакових творів, парафразування чи узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності, музичні криптограми сонорних звуків тощо.

**Метою даної розвідки** є розгляд системи засобів і прийомів на прикладах тих музичних творів, де автором виведено серії образів інших композиторів, створено своєрідні галереї портретів яскравих творчих індивідуальностей.

**Основний зміст роботи.** Завдання створення галереї портретів композиторів Дьйордь Куртаг вирішує в руслі оригінального методу. Жанр музичного портрету, робота із запозиченим матеріалом і відтворення композиторської стилістики інших авторів – напрям, який послідовно приваблює митця. Приклади цього в його доробку достатньо численні: алузії, цитати, парафрази, посвяти, приношення, послання і епітафії, твори «на пошану...» (Hommage a ...): «Hommage a Mihály András» для струнного квартету ор. 13, «Omaggio a Luigi Nono» для хору а cappella ор. 16, «Hommage a R.Sch» для кларнета, альта і фортепіано ор. 15 d, «Officium breve in memoriam Andrea Szervbnszky» для струнного квартету ор. 28, «Rückblick, Hommage a Stockhausen» для чотирьох виконавців, «...quasi una fantasia...» ор. 27 № 1 для фортепіано та інструментальних груп. Іншою особливістю індивідуального авторського стилю композитора є мислення відкритим опусом («work in progress»), постійним живим і діяльним переосмисленням музичного матеріалу, створення низки різномірних версій одного тексту, зміна структури циклічних композицій. Прикладами таких відкритих опусів є його серії «Ігри» і «Знаки», які протягом років komponуються і переосмислюються

за аналогією з тривалим становленням Бартоківського «Мікрокосмосу». Так, у доробку митця є «Знаки, ігри і послання» для альтя ор. 5, «Ігри» для фортепіано, «Знаки» для віолончелі соло ор. 5 b, «Знаки, ігри і послання» для струнних, «Ігри та послання» для духових.

«Куртагівська творчість апелює до естетико-філософських понять гри і знака. Ці терміни, будучи характерними для постмодерністської естетики, послужили для композитора основою серії п'єс з однойменною назвою: знаки – в ракурсі характерних п'єс, ігри – в якості принципу імпровізаційності і свободи виконання», – відзначає дослідниця циклу Тетяна Хайновска [5, с. 17].

Посвяти композиторам у його позаопусному циклі «Ігри» для фортепіано соло досить численні. Серед їх адресатів: Й. С. Бах, Дж. Верді, Д. Скарлатті, Ф. Мендельсон, Л. ван Бетовен, Ф. Шуберт, Н. Паганіні, Д. Кабалевський П. Чайковський, К. Вулф, Д. Лігеті, Б. Барток, П. Булез та численні інші. Із переліку очевидно, що об'єктами портретування є старі майстри і сучасники, представники різних епох і національних шкіл. Однак вибір імен виказує установку на пізнаваність, на митців, взірці творчості яких наділені семантичною виразністю для слухацької аудиторії. Д. Куртаг апелює до пізнаваних рис їх індивідуальної стилістики та алюзій на визначні композиції у їх доробку. Цей вихідний матеріал трансформовано автором через призму власної композиторської техніки та особистісне ставлення. Так, наприклад, крихітна мініатюра «Hommage a Scarlatti» являє собою атональний гумористичний скетч на музичну мову Д. Скарлатті загалом, а також містить мозаїчно наведену низку мікроцитат і алюзій до його «Мисливських сонат».

Композиція «Hommage a Tchaikovsky» підходить до межі між виконавством і перфомансом: підставою для неї послужили виразна алюзія на вступ до Фортепіанного концерту № 1, яка виконується кластерами, та дотепне схематичне, умовне відтворення рухів піаніста під час виконання концертної каденції пасажами *glissando* і кластерними плямами. Послідовно витриманими алюзіями на п'єси початкових зошитів «Мікрокосмосу» наповнена коротенька п'єска «Hommage a Bartok»: аскетична простота двоголосного викладу зі значною диференціацією партій обох рук в ладовому і ритмічному сенсі за використання складних та перемінних метрів.



Серед композицій цієї групи представлено цікаві експерименти «подвійної стилізації», парадоксального прочитання широкозвучної композиції одного автора в руслі стилістики іншого – гранично відмінного за світосприйняттям, виразовим арсеналом та індивідуальним почерком. Неочікуваною за стильовим вирішенням є п'єса «Homage a Verdi». Матеріалом для неї послужила арія Джильди з 2 дії опери «Ріголетто». Однак її переспів здійснюється в техніці пуантилізму, де кожна нота відділена від попередньої паузами, регістром, штрихом, динамічним відтінком, та в ритмічній деформації. Таким чином, вердівський шлягер розкрито крізь призму технічних засобів А. Веберна.

Подібним за творчим методом є пародійний переспів прелюдії Клода Дебюссі під назвою «Роздратована дівчина з волоссям кольору льону». Зберігаючи нейтральну плагальність та мелодичний контур оригіналу, композитор трактує її у двох максимально контрастних планах, чергуючи розділи, де тема подана токатно, напористо, жорстко, з контрапунктичними поєднаннями мелодичних пластів і численними репетиціями (в «Сарказмів» дусі С. Прокоф'єва чи етюдних композицій з «Мікрокосмосу» Б. Бартока) і дублюючи одноголосні мелодичні проведення теми К. Дебюссі колористичними пастельними септакордовими смугами на *pp*.

Цілком іншим є принцип вшанування знакових музичних авторитетів у біографічному програмному фортепіанному циклі Богдани Фільц «Музичні присвяти» (1993–2002). Для характеристики образу кожного окремого митця композитора обирає знакові жанрові та інтонаційні алюзії, стилізацію авторського музичного словника і цитування. Послідовність портретів зумовлена хронологічним принципом особистих контактів з авторкою твору. Кореляцію змісту і мету Б. Фільц конкретизує через програмний заголовок та конкретизацію імені об'єкта музичного зображення, адресата присвяти: «Відлуння минулих літ» (Денису Січинському), «Спомин» (Памяті Станіслава Людкевича), «Сумна пісня» (Василю Барвінському), «Меланхолійний вальс», (Анатолію Кос-Анатольському), «Ліричний прелюд» (Євгену Козаку), «Елегія» (Левку Ревуцькому), «Скерцо» (Миколі Колессі). Кожен з образів – не лише портрет, але й проекція на нього особистісного ставлення авторки циклу, комплекс її спогадів-асоціацій. Тому всі персонажі галереї ліризовані і трактовані в імпресіоністичній стилістиці.

Портрет Д. Січинського («Відлуння минулих літ») набуває неоромантичних рис. В інтенсивному розвитку мелодії широкого розгортання на тлі пульсації ускладненої хроматизованої гармонії поетапно відбувається становлення теми з солоспіву «Бабине літо» («Гей, лети павутиння») на слова М. Гавалевича. Таким чином на емоційну атмосферу портрету проектується і семантика поетичного тексту солоспіву.

Образ С. Людкевича розкрито через флер імпресіоністичного розмитого спогаду, з глибин якого поступово кристалізується цитата з солоспіву «Тайна» («Хтось мене ще пам'ятає») на слова О. Олеся. Сам солоспів відрізняється аскетичною прозорою фактурою, строго виваженим мінімалізмом засобів. У п'єсі-парафразі його матеріал доповнюється бурхливими пасажами і обширною кодою-післямовою з мелодичними зворотами у гуцульському ладу, що надає портрету дуже особистісного трактування.

Портрет Василя Барвінського («Сумна пісня») прочитано через матеріал його «Думки» для фортепіано (також дуже строгої, навіть графічної за будовою фактури). Авторка зберігає статику і світлу печаль прообразу, але надає йому авторських рис.

Натомість «Меланхолійний вальс» – ефектний і вишуканий колаж з низки цитат і алюзій на численні популярні камерно-вокальні композиції Анатолія Кос-Анатольського, серед який центральне місце належить «Солов'їному романсу» в центральному розділі п'єси і кульмінаційному звороту з солоспіву на текст І. Франка «Ой ти, дівчино» в коді.

Назва мініатюри «Ліричний прелюд» більшою мірою відтворює власне бачення, ніж авторські риси хорового письма Євгена Козака. Матеріалом для його музичної характеристики взято хор «Вівчарик», з пісенною мелодикою та численними просторовими ефектами. Проте в даній композиції на передній план виходять розкута імпровізаційність та мрійливість, де творчість автора є поштовхом для особистих міркувань та емоцій.

«Елегія», присвячена Левку Ревуцькому, відтворює стилістику його фортепіанних Прелюдій та «Пісні», а «Скерцо», яке характеризує Миколу Колесу, відтворює нерв, ритміку та ладово-гармонічний арсенал заключної п'єси із циклу «Три коломийки» та Сонатини.

У циклі «Музичні присвяти» авторка відштовхується від можливості співвіднести психотип, семантику соціально значущих взірців творчого доробку, власні враження й асоціа-

ції від контакту із творчою особистістю через балансування власного, індивідуального творчого начала в парафразуванні цитованого та стилізованого матеріалу. Тому суто портретні функції тут виходять на другий план, а засоби їх відтворення постають допоміжним чинником у реалізації художнього завдання. Водночас шлях авторки до його вирішення ставить цікаві запити до слухацької аудиторії.

Альфред Шнітке належить до митців, у доробку яких принципи осмислення запозиченого матеріалу, портретування та відтворення стилістики інших митців (виконавців та композиторів) представлені надзвичайно багатогранно і тому зростають до ознак індивідуального авторського стилю.

У його доробку є твори на пошану, in memoriam, парафрази-пародії, камерні композиції, у яких присвяти формують виразове семантичне поле: «Канон пам'яті І. Стравінського» для струнного квартету (1971), «Вітальне рондо» для скрипки і фортепіано (1973), «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» (1975), «Moz-Art» для двох скрипок (редакція 1976), «Присвята Стравінському, Прокоф'єву, Шостаковичу» для фортепіано в 6 рук (1979), «A Paganini» для скрипки соло (1982), «Klingende Buchstaben» для віолончелі соло (1988), «Мадригал» пам'яті Олега Кагана для скрипки соло (1990), «Lebenslauf», «До 90-річчя Альфреда Шлеє» для альту соло (1991). Другий і Третій струнний квартети, Симфонія № 3 засвідчують інтерес композитора до стилізації, алюзій, квазіцитат і докладного цитування, музичних монограм тощо [2; 6].

До творів, де також виведено галерею композиторських портретів, належить п'єса «Присвята Стравінському, Прокоф'єву та Шостаковичу» для фортепіано в шість рук. Усупереч заявленій назві цей твір не несе в собі функції вшанування, музичного меморіалу трьох максимально знакових постатей в російському музичному мистецтві першої половини ХХ століття, чий внесок в національну культуру вже здобув оцінку з відстані часу, а відтворює традиції творчості більш демократичного жанру в стилі пастіш зламу століть. Зразками групових композиторських портретів у жанрі фортепіанного програмного циклу чи фортепіанного ансамблю є «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського (1915), фортепіанний цикл Еріка Саті «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913), і, насамперед, два зошити під типовою для жанру пастіша назвою «В манері ...»

(«A la Maniere de...») op.17 (1911) Альфредо Казелли та op. 17b (1913) у співавторстві з М. Равелем.

Але, на відміну від попередників, які групи портретів трактують як сюїту, дивертисмент чи програмний цикл, фортепіанний ансамбль А. Шнітке є одночастинною концертною п'єсою. В основу тематизму покладено матеріал із творів композиторів, винесених у заголовок. Це «Китайський марш» з опери «Соловей» І. Стравінського, «Полька» з балету «Золотий вік» Д. Шостаковича та «Гумористичне скерцо» для чотирьох фаготів С. Прокоф'єва. На їх підставі автор вибудовує власну композицію на межі парафраза і пастіша, наповнюючи її ігровим сенсом. Наскрізним матеріал всього твору є «Китайський марш», який, крім цілісного викладу-рефрену форми рондо-варіацій з рисами концентричності, переростає в наскрізне остинато за принципом *perpetuum-mobile*. Розділи форми знаменують каскади кластерів – своєрідних антагоністів-антиподів безперервного руху прокоф'євської теми. Кульмінацією і центром композиції є розділ із проведенням гротескної теми з балету Д. Шостаковича, а заключне проведення рефрену контрапунктично поєднане зі скерцозною темою С. Прокоф'єва. Вся композиція обрамлена вступом і кодою на спільному матеріалі і кластерними комплексами. Таким чином, обираючи цитати з творів видатних митців і яскравих індивідуальностей, А. Шнітке розділяє і увиразнює комплекси виразових засобів першоджерел і водночас підкреслює риси їх спільності в конкретних художніх творах: кожна із цитованих композицій – дотепна, гумористично-гротескна, моторна і наділена рисами театралізації, що дає змогу звести їх до спільного знаменника (вельми виразно позначеного заключним тонічним тривуком *C-dur*) при всіх індивідуально-стильових і жанрових відмінностях. Саме тому доцільним видається і сам вибір складу: жартівлива, проте майстерна та високопрофесійна взаємодія трьох виконавців, сповнена ефектних можливостей у чергуванні сольних, дуєтних і повнозвучних ансамблевих епізодів. Композитор не лише сам вибудовує різнопланові лінії диференціації і суміщення яскраво індивідуального тематичного матеріалу, але й пропонує слухачеві включитися в цю тонку інтелектуальну гру.

Неординарний приклад присутності композиторських образів у творі демонструє російський композитор Ніколай Сідельников у масштабній циклічній композиції «Лабіринти».

Жанр твору композитор конкретизує як роман-симфонію в п'яти фресках за мотивами давньогрецьких міфів про Тесея для фортепіано соло. Програмність та живописні паралелі вказують на синкретичну природу авторського задуму пронизану ідеєю синтезу мистецтв, а також на літературні аспекти осмислення теми лабіринту, в якому герой шукає шлях до самого себе («Улісс2» Дж. Джойса, «Життя Арсеньєва» І. Буніна, «Дар» В. Набокова). Програмність твору докладна: крім загальної назви, конкретизації підпорядковані окремі частини, а також розділи однієї з частин:

I. Юність Героя.

II. Танець Аріадни.

III. Лабіринти: тема з варіаціями.

Тема

Варіація 1. Ідїе фіхе.

Варіація 2. Оманливе відлуння катакомб ...

Варіація 3. Гарячковий пошук ...

Варіація 4. Виклик Тесея.

Варіація 5. Поява Мінотавра.

Варіація 6. Поединок.

Варіація 7. Апофеоз героя.

IV. Нитка Аріадни веде в Неминучість.

V. Останній Шлях в Царство Тіней.

У процесі втілення творчого задуму композитор послуговується численними пізнаваними алюзіями і цитатами. Так, у другій фресці «Танець Аріадни» автор послуговується основними античними ладами (фрігійським, лідійським) та цілотоновою гамою. Поряд із цим він наводить цитати з балету І. Стравінського «Орфей» і середньовічної секвенції «Dies Irae».

Символіку образності третьої частини (лиликів, як жителів темряви у лабіринті) доповнено цитатою з танцю кажанів в опері М. Равеля «Дитя і чари». Картина подальшого поєдинку трактується із застосуванням засобів естрадно-джазового мистецтва та ритмів і гармонії джазової музики, «Dies Irae» та введенням звукових монограм ВАСН і власної сигнатури HDE (початкове «h» трактується як «сі»).

Найбільш широко і багатогранно використано семантику приреченості, оплакування й поховання (від філософсько-трагедійної до гротескної) запозиченої авторської стилістики у фіналі циклу «Останній шлях в царство тіней».

Такими є цитати з «Пасіонів за Матфеєм» Й. С. Баха, тема долі з Симфонії № 5 Л. ван Бетовена, похоронний марш з Сонати b-moll Ф. Шопена, Соната B-dur Ф. Шуберта, прелюдія «Кроки на снігу» К. Дебюссі, «Симфонія псалмів» І. Стравінського, «Похоронний марш в манері Калло» з Першої симфонії Г. Малера (авторська ремарка до фіналу – «In modo di Gustav Mahler»). Таким чином, композитори стають героями і свідками подій музичної оповіді, включаючись в образну систему твору і формуючи її аллюзіями і паралелями.

**Наукова новизна** полягає у виявленні на прикладі низки наведених музичних композицій багатства художніх версій та виведення галереї портретів композиторів у рамках одного музичного твору.

**Висновки.** Послуговуючись засобами цитування, квазіцитати, аллюзії, жанрових паралелей, переспіву програмних заголовків, сигнатури–монограми тощо, кожне з художніх завдань вирішується відповідно до вимог авторського задуму. Прикладами можуть послужити парадоксальні стильові суміщення в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічні рефлексії на особистість і доробок митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільц), виокремлена співзвучність семантики знаних музичних творів, включена в образну систему власної композиції (Н. Сідельников), ігрова модель інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (А. Шнітке).

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство: Зб. ст.* Вип. 41. Київ : КІМ ім. М. Глієра, 2012. С. 78–88.
2. Ващенко О.В. Камерно-інструментальна музика А. Шнітке: принципи композиторського мислення : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 21 с.
3. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.* 2015. Вип. 36. С. 108–116.
4. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова : орбита мастера. *Искусство музыки : теория и история.* 2013. № 7 (июнь). С. 46–55.
5. Хайновская Т.А. Цикл Дьёрдя Куртага «Игры» в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины

XX столетия : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2007. 24 с.

6. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / Рецензент С.В. Аксюк. Москва : Советский композитор. 1990. 350 с.

#### REFERENCES

1. Bodina-Diachok, V. (2012) Avtorska prysviata yak fenomen muzychnoi kultury: khudozhni funktsii ta klasyfikatsiia. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia i mystetstvoznnavstvo: Zb. st.* Kyiv: KIM im. M. Hliiera. No. 41, p. 78-88.

2. Vashchenko, O. V. (2016) Kamerno-instrumentalna muzyka A. Shnitke: pryntsyпы kompozytorskoho myslennia: avto-ref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstvoznnavstva, spets. 17.00.03. “Muzychne mystetstvo”. Kharkiv. p. 21.

3. Hrabovska, O. (2015) Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii fortepiannykh tsykliv Bohdany Filts. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* No. 36, p. 108-116.

4. Petukhova, S. A. (2013) K ystorryi stvorenia “Labyryntov” Nykolaia Sydelnykova: orbyta mastera. *Iskusstvo muzyki : teoriya i istoriya.* No. 7. p. 46–55.

5. Khainovskaia, T. A. (2007) Tsykl Derdya Kurtaga «Igry» v kontekste vengerskoy detskoй fortepiannoy muzyki vtoroy poloviny XX stoletiya: avto-ref. dis. kand. iskusstvoved: spets. 17.00.02 “Музыкальное искусство”. SPb. p. 24.

6. Kholopova, V.N., Chyhareva, E. Y. (1990) Alfred Shnytkе. Ocherk zhyznny y tvorchestva. M.: Sovetskyi kompozytor. p. 350.



УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-6>**Віктор Анатолійович Мітюшкін**

ORCID: 0000-0002-1198-9374

професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

viktor.mityushkin2411@gmail.com

## ТЕМБР-АМПЛУА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУВАННЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПАРТІЙ КНЯЗЯ ТА ТОМСЬКОГО В ОПЕРІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ПІКОВА ДАМА»)

**Мета статті** – представити порівняльний образно-семантичний аналіз музичного матеріалу двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама». На прикладі показати, як художні завдання певного тембру-амплуа відображено в музичній партитурі; як різні тембри-амплуа одного типу голосу здатні виступати інструментом реалізації різних за семантикою оперних персонажів. **Методологія статті**: музикознавчий аналіз жанрових особливостей оперного мистецтва, порівняльний аналіз тембральної та фактурної складової частини партитури оперної вистави, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, технологічний аналіз вокальної специфіки певного тембру-амплуа. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше представлено та обґрунтовано спорідненість певного тембру-амплуа з певним характером оперного персонажу, висвітлено значення тембру-амплуа у процесі точної реалізації семантики оперного персонажу, прояснено причини певних репертуарних обмежень у рамках одного типу голосу. **Висновки**. Ураховуючи, що в опері внутрішня дія персонажу реалізується звуковими засобами певного тембру-амплуа і «факт діяння реалізується через звучання» [7; 40], характеристики тембру-амплуа виконавця певної партії грають визначну роль у реалізації авторського задуму та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Так, семантика двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама» є вельми відмінною. Для реалізації смислового навантаження образів Томського та Князя потрібні різні за технічними характеристиками та тембральними барвами голоси – різні за тембром-амплуа баритони. Музичну та смислову семантику образу Князя здатен реалізувати ліричний баритон, а для переконливого втілення смислового навантаження образу

Томського потрібен характерний баритон або бас-баритон. Обґрунтованість саме такого вибору тембрів-амплуа закладено не тільки в характері персонажів, але й у фактурі, тембральній палітрі та артикуляціях оркестрової партитури.

**Ключові слова:** баритон, тембр-амплуа, семантика музичного образу, оркестрова фактура.

*Mitiushkin Viktor Anatoliiovych, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Timbre-role as a tool of psychological portrayal of the opera image (on the basis of a comparative analysis of the parties of Prince and Tomsk in the opera P. I. Tchaikovsky's "Queen of Spades")**

**The purpose of the article** is to present a comparative figurative and semantic analysis of the musical material of two baritone parts in the opera by P.I. Tchaikovsky's "Queen of Spades". To show by example how the artistic tasks of a certain timbre-role are reflected in the musical score; as different timbre-roles of one type of voice are able to act as a tool for the realization of different semantics of opera characters. **Methodology of the article:** musicological analysis of genre features of opera art, comparative analysis of timbre and texture component of opera score, figurative-semantic analysis of musical material, technological analysis of vocal specifics of a certain timbre-role. **The scientific novelty** is that for the first time the affinity of a certain timbre-role with a certain character of an opera character is presented and substantiated, the meaning of a timbre-role in the process of exact realization of opera character semantics is highlighted, the reasons of certain repertoire restrictions within one type of voice are clarified.

**Conclusions.** Given that in the opera the inner action of the character is realized by the sound means of a certain timbre-role, and "the fact of the action is realized through sound" [7, p. 40], the characteristics of the timbre-role of the performer of a certain part play a significant role in the implementation of the author's idea and act as the initial basis for the comprehensive implementation of the genre specifics of opera as a performing art. Thus, the semantics of the two baritone parts in the opera P.I. Tchaikovsky's "The Queen of Spades" is very different. To realize the semantic load of the images of Tomsk and the Prince, voices with different technical characteristics and timbre colors are needed – baritones with different timbre-roles. The lyrical baritone is able to realize the musical and semantic semantics of the Prince's image, and a characteristic baritone or bass baritone is needed to convincingly embody the semantic load of Tomsky's image. The validity of such a choice of timbres-roles is laid not only in the character of the characters, but also in the texture, timbre palette and articulations of the orchestral score.

**Key words:** baritone, timbre-role, semantics of musical image, orchestral texture.

**Митюшкин Виктор Анатольевич**, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Тембр-амплуа как инструмент психологического портретирования оперного образа (на материале сравнительного анализа партий Князя и Томского в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»)**

**Цель статьи** – представить сравнительный образно-семантический анализ музыкального материала двух баритоновых партий в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». На примере показать, как художественные задачи определенного тембра-амплуа отражены в музыкальной партитуре; как различные тембры-амплуа одного типа голоса способны выступать инструментом воплощения различных по семантике оперных персонажей. **Методология статьи:** музыковедческий анализ жанровых особенностей оперного искусства, сравнительный анализ тембральной и фактурной составляющих партитуры оперного спектакля, образно-семантический анализ музыкального материала, технический анализ вокальной специфики определенного тембра-амплуа. **Научная новизна** состоит в том, что впервые представлено и обосновано родство определенного тембра-амплуа с определенным характером оперного персонажа, показано значение тембра-амплуа в процессе точной реализации семантики оперного персонажа, выяснены причины определенных репертуарных ограничений в рамках одного типа голоса. **Выводы.** Учитывая, что в опере внутреннее действие персонажа реализуется звуковыми инструментами определенного тембра-амплуа и «факт действия реализуется через звучание» [7; 40], характеристики тембра-амплуа исполнителя определенной партии играют определяющую роль в реализации авторского замысла и выступают как первичная основа всесторонней реализации жанровой специфики оперы как сценического искусства. Так, семантика двух баритоновых партий в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» очень различна. Для реализации смысловой нагрузки образов Томского и Князя нужны различные по техническим характеристикам и тембральным окраскам голоса – различные по тембру-амплуа баритоны. Музыкальную и смысловую семантику образа Князя способен реализовать лирический баритон, а для убедительного воплощения смысловой нагрузки образа Томского нужен характерный баритон или бас-баритон. Обоснованность именно такого выбора тембров-амплуа заложена не только в характере персонажей, но и фактуре, тембральной палитре и артикуляциях оркестровой партитуры.

**Ключевые слова:** баритон, тембр-амплуа, семантика музыкального образа, оркестровая фактура.

**Актуальність дослідження.** Треба зазначити, що сучасне бачення оперного мистецтва сильно відрізняється від стереотипів минулого, а саме: глядачами оперного театру все більш стають не тільки музиканти та інтелектуальна еліта суспільства, але й пересічні громадяни, які приходять до театру, не

маючи досвід музичного сприйняття, не знаючи законів оперного жанру, та, як слідство, апріорі не сприймаючих оперу як жанр умовний. Парадоксально, але сучасний оперний глядач, незважаючи на вказані вище проблеми, висуває до театрального дійства більш вибагливі вимоги. Глядачу недостатньо просто насолоджуватись музикою та красивим звуком голосу співака.

У сучасному оперному мистецтві значну питому вагу у вимогах до виконавців набувають якості, які раніш були прерогативою театру суто драматичного. Сучасний оперний театр втілює не тільки «життєву правдивість», за системою К.С. Станіславського [9], але й усі риси постмодерністського мистецтва – «непоясненність», «антилогічність», підвищену «надривність» героїв та їх відносин. Сучасний оперний герой, так само як і сучасний глядач, – це людина, яка сприймає інформацію оточуючого світу через відчуття. Причому відчуття це незавершене, таке, що не потребує осмислення. Для сучасного глядача (як і для сучасної людини взагалі) притаманне сприйняття інформації відчуттям та відсутність потреби осмислювати цю інформацію, тобто переводити емоційні враження в когнітивний аналіз, у змістовне розуміння. Сучасний глядач не хоче усвідомлювати свої враження, він просто їх переживає.

Відповідно, ознакою сценічних постанов сьогодення є «узагальнене питання», адресоване тільки почуттям глядача, що потребують тільки переживання, роздратування, але не передбачають осмислення, когнітивної роботи з «перероблення почуття у смисл». Тому навіть академічний матеріал, створений у парадигмі «театру реалізму», висвітлює проблеми комунікації жанру та розуміння їхньої природи на іншому рівні.

Треба зазначити, що оперний театр, незважаючи на присутність у загальній комунікації з глядачем візуального аспекту, все ж таки головною мовою жанру залишає музику, із загальної партитури якої найголовнішим є співацький голос. А голос, як найдосконаліший природний інструмент, здатний передавати емоції, навіть думки, без ясних формулювань. У свою чергу, і глядач здатен сприймати ці емоції та думки теж без ясних формулювань, просто на рівні інтуїтивного (невипадково така форма вокального твору, як вокаліз, широко використовується в камерному та оперному мистецтві). Користуючись тільки голосом, без допомоги слів, тільки

тембральними барвами та динамікою, співак здатен передати смисл твору. Пояснення цього явища слід шукати в природі музичної інтонації, яку Т.С. Кюрегян бачить як носія семантичної інформації, як те, що відчувається безпосередньо, що важко сформулювати, але те, що можливо миттєво «схопити» слухом [3, с. 266–313].

М.Ю. Северинова взагалі вважає музичну інтонацію як таку, що розвивається з першоджерел – музичних архетипів, першої інтонації, протомоделей інтонації [8, с. 215–216].

Д.К. Кірнарська стверджує, що «почувши звук у відповідному тембрі та регістрі, ми вже багато знаємо про те, що нам робити і чого чекати від цього звукового «джерела» [2, с. 63].

Тому оперний театр зі своєю особливою комунікацією, здатною передати смисл та емоції без слів та ясних формулювань, впливає на глядача, не потребуючи когнітивного сприйняття – на рівні емоційного розуміння матеріалу. Відповідно, треба розуміти та враховувати, що саме тембр голосу співака є головним інструментом у процесі вираження семантики музичного твору та точності сприйняття смислів оперної вистави глядачем.

Недостатньо академічно бездоганного звучання, потрібні відповідність звукової палітри внутрішній дії образу – «психологічній динаміці персонажа, передбаченій акторським завданням та «упредметненій» у звуковій та пластичній інтонації» (О.В. Оганезова-Григоренко) [5, с. 289].

Для роз'яснення проблеми правдивого втілення семантики оперного образу на сцені необхідно обґрунтувати різницю певних тембрів-амплуа у рамках одного типу голосу. Під типом голосу оперного співака розуміємо загальноприйняте ділення голосів за діапазоном та статтю співака: сопрано, мецо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. Під тембром-амплуа розуміємо «тип голосу, здатний в вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації з глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Є.Б. Авраменко) [1, с. 94].

Саме в цьому контексті розглянемо відмінність семантики та технічних характеристик двох різних за тембром-амплуа баритонів на матеріалі однієї опери – «Пікової дами» П.І. Чайковського.

**Мета статті** – представити порівняльний образно-семантичний аналіз музичного матеріалу двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама». На прикладі показати, як художні завдання певного тембру-амплуа відображено в музичній партитурі; як різні тембри-амплуа одного типу голосу здатні виступати інструментом реалізації різних за семантикою оперних персонажів.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше представлено та обґрунтовано спорідненість певного тембру-амплуа з певним характером оперного персонажу, висвітлено значення тембру-амплуа у процесі точної реалізації семантики оперного персонажу, прояснено причини певних репертуарних обмежень у рамках одного типу голосу.

**Викладення основного матеріалу.** Одним із важливих сегментів вивчення оперного виконавства як художнього феномену є врахування технологічних особливостей певних типів голосів та, як наслідок, розмежування певного типу голосу на під-типи.

Підтипи оперних голосів визначають різновиди одного типу голосу, що характеризуються різними технічними, а головне – тембральними ознаками. Для чоловічого голосу – баритону – під-типами виступають ліричний баритон, драматичний баритон, бас-баритон (характерний баритон). Кожен підтип, як носій певних тембральних характеристик, здатен переконливо втілити певну семантику певної оперної партії – смисл і характер оперного персонажу. Таким чином, можна сказати, що ліричний баритон, драматичний баритон, характерний баритон або бас-баритон є тембрами-амплуа одного типу чоловічого співацького голосу – баритону.

Правомірність розділення баритонових партій на драматичний, ліричний та характерний із точки зору психологічно-виконавського феноменології та розуміння оперного мистецтва як особливого виду сценічної комунікації пояснюється не тільки суто голосовими даними, а й психофізичними характеристиками співака, що надає можливість більш повно та розгорнуто розуміти та прогнозувати народження художнього музичного образу в опері. Переконливий аналіз спорідненості психофізичних характеристик співака, типу його голосу та особливостей акторського процесу в опері представлено Є.Б. Авраменком у статті «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора)» [1].

В опері П.І. Чайковського «Пікова дама» для партії Князя використовується ліричний баритон, а для Томського – бас-баритон. При цьому за вокальною теситурою партія Князя нижча за партію Томського. Таким чином, фактично більш високий голос виконує партію нижчу за теситурою.

Але закріплення саме таких тембрів-амплуа за персонажами є логічним з драматургічної точки зору, що також відбито у фактурі оркестрового акомпанементу.

Наприклад, арія Князя звучить у зручній для баритона теситурі, вибудовується на висхідних інтонаціях фраз, що поступово спрямовані догори. У таких «сприятливих» умовах голос співака звучить практично в одній кількісно-звуковій динаміці протягом всієї арії. Таке «спокійне» звучання голосу забезпечено й партитурою оркестру. До речі, на наш погляд, в арії Князя саме оркестр бере на себе реалізацію семантичного навантаження цього персонажу, саме оркестрова тембральна партитура створює музичну атмосферу, здатну донести до глядача настрої, смисл та характер Князя. Саме оркестровими засобами композитор «вимальовує» аристократичність та стриманість характеру свого героя.

Розвивається арія за умовно куплетною формою з фінальною кодою. Мелодія вокальної партії розвивається поступово, тільки в коді підіймаючись на більш високу теситурю. Головне смислове відтворення та розвиток цього вокального монологу відображено не у вокальній, а саме в оркестровій тканині арії.

Вступ до речитативу звучить у виконанні дерев'яних духових інструментів, солірує гобой, звук якого сам по собі є втіленням, на наш погляд, характеру Князя – спокійного, стриманого, такого, що не відчуває потреби у пристрастях. Його кохання спокійне й аристократичне, як й його виховання. Незважаючи на зміст тексту, музичний перетин арії, її оркестровий супровід видає невеликий діапазон пристрастей, пригаманний цій людині.

Починається арія м'якими акордами дерев'яних духових та м'яким *riccato* віолончелі. Голос скрипки (як найбільш яскраве тембральне втілення емоційного хвилювання людини) долучається лише наприкінці другої строфи, аж на високих довгих нотах фрази: «Готов скриватися Вам в угоду и пыл ревнивых чувств унять...». Отож повільне розгортання почуттів героя відображено не у вокальній партії, а саме оркестровими тембрами.



Акомпанемент арії розвивається «розширенням голосів» струнної групи – на фразі «...состражду Вам я всей душой...» в оркестрі вже звучить акорд із струнних інструментів, а не єдина партія. Таке оркестрове «розширення» дає ефект емоційного розширення стану героя, за аналогією з акторським мистецтвом – набуття другого плану. Тобто таке «широко-тканинне» звучання оркестру виконує функції створення музичними засобами атмосфери не одної-єдиної думки, а усього спектру почуттів героя. Кода арії, хоча й за фактурою це лише акорди через паузу, реалізується в повне звучання єдиного акорду струнних та дерев'яних духових, що тембрально втілює мовби найвищу емоційну точку напруження почуттів героя. Але завдяки такій м'якій фактурі оркестру арія закінчується ніби спокійно – не «ключним знаком», а многократкою, підтверджуючи образ Князя як мало пристрасний: партія оркестру завершується спокійними висхідними акордами, що не несуть будь-якої неочікуваної інтонації, зберігаючи первісний темпоритм мелодії, ніби закріплюючи її на одному градусі почуттів.

Отже, така оркестрова фактура передбачає голос, максимально ліричний, невеликий за звуковою емісією, здатний не на пристрасні барви, а на півтони почуттів – таке собі не переживання почуттів, а рефлексія із приводу почуттів (що дуже притаманне поетиці оперного театру взагалі). Отже, баритон Князя – ліричний голос, що існує у максимально сприятливих умовах з точки зору вічної «боротьби» вокаліста з емісією оркестрової фактури.

Партія Томського, навпаки, є втіленням пристрастей, причому в контексті всієї опери. Томський озвучує навіть не свої пристрасні, а пристрасні центральної драматургічної фігури – Германа.

Для партії Томського завжди використовується більш щільний, більш металевий баритон, часто характерний, або бас-баритон. Такий вибір надиктований оркестровою фактурою центральної арії – Балади Томського – а також драматургічним навантаженням цієї арії. Практично Балада Томського є «початком сюжету» для Германа: з початку вистави головний герой представлений як закоханий чоловік, увесь світ якого ніби сконцентрований на предметі свого кохання. Треба сказати, що така смислова заява Германа в опері значно пом'якшує первісний образ пушкінського Германа, для якого зроблено акцент не на коханні до Лізи, а на переживанні-осмисленні своєї пристрасності до гри та як втілення цієї пристрасності – образу

Графині. І в опері саме Балада Томського повертає сюжет у русло первісного самовідчуття головного героя, його первісних жажів та пристрастей. Драматургічне навантаження цього музичного фрагменту важко переоцінити – він є інтродукцією усього напряму сюжету. Причому певна містичність музичного викладення цього «світського анекдоту» вносить у сюжет головну лінію конфлікту – боротьба ангелів та демонів у душі людини, особистість та її альтер-его.

Практично вся оркестрова партитура Балади вибудовується струнною групою. Навіть акорди першого куплету озвучують струнні інструменти, духові втручаються у партитуру вкрай мало, практично у декількох місцях, що несуть тільки інформативний пласт балади. Увесь музичний номер передбачає другий, третій план смислового семантичного втілення, в чому сильно допомагають струнні інструменти. Перший куплет арії гучить у супроводі струнної групи, що звучить акордами на сильні долі. Таким чином, усі смисли – музична та драматургічна інтонація – втілюються голосом, якого струнні акорди лише тривожно «торкаються» (на відміну від арії Князя, де творцем емоційної атмосфери є не голос співака, а фактура оркестрової партитури). Далі, розвиваючись, арія ніби «обростає» новими струнними тембрами, символізуючи наповнення почуттів новими думками, жахами, сумлінням та пристрастями.

На перший погляд, такий ж прийом використано композитором для розкриття образу Князя у його арії, але акцентна, ритмічна, штрихова палітра струнних інструментів у Баладі Томського є відмінною від арії Князя. Практично уся партитура створена струнними тембрами, вони включаються у звучання оркестру поступово, додаючи свої барви, розширюючи та розгалужуючи інструментальні партії, використовуючи різноманітні штрихи та ритмічні засоби акцентуації музичної думки: *riccicato*, неповні тріолі тощо. У останньому куплеті відбувається напруження музичної атмосфери за рахунок щільної струнної оркестровки – висхідні пасажі на кожную долю такту. Таке «базування» партитури на струнних інструментах програмує створення музичної атмосфери більш «загостреної», більш різнопланової, більш «неформульованої», що надає можливість, так би мовити, «спантеличити» глядача, посіяти в його душі тривожність, відчуття рокової присутності темного, неказаного, нездоланого. Одночасно, на

наш погляд, струнні інструменти дуже допомагають живому голосу у відображенні драматичних почуттів: тембри струнних інструментів мов би доповнюють, «подовжують» смислові тембральні барви голосу вокаліста, іноді «підкріплюючи» їх, іноді «конфлікуючи» з ними (тим самим ще більш загострюючи смисли). Саме в такому музично-смисловому «альянсі» в Баладі Томського виступають голос та оркестр.

Показово, що смисловий акцент арії – слова «три карти, три карти, три карти!» кожного разу звучать на «пустому» оркестрі, й тільки наприкінці, у коді арії остання фраза «три карти» звучить на повному оркестровому tutti, де усі групи грають в однаковому ритмічному малюнку – висхідні пасажі-квінтолі, виконані шістнадцятими. Такий фінал «закріплює» у глядача враження, що саме думки та спрямованість особистості головного героя, відповідно, увесь драматургічний напрям опери підкорені чаклунству магічної фрази – «три карти».

Треба відмітити, що від первісного Пушкінського сюжету лібрето опери знаходиться на значній відстані. В опері зовсім інші смислові акценти та мотивація героїв, ніж у літературному першоджерелі [6, с. 252–272]. Любовна лінія в Пушкіна не акцентується – це лише спосіб для героя наблизитись до таємниці. В опері ж любовна лінія заявлена із самого початку, а рокова пристрасть Германа до гри відвертає його від кохання. У трактуванні Чайковського образ Германа – ліричний, але драматургічна лінія «трьох карт» потребує драматичного, навіть трагічного втілення. Крім типу голосу головного героя – драматичного тенора, цю драматургічну лінію запроваджує саме Балада Томського (наголошуємо, що не образ Томського, а саме музичний номер – Балада). Таким чином, саме Балада Томського у загальному розвитку сюжету виводить на лінію боротьби в душі людини янголів та демонів. У Пушкіна цієї боротьби немає – є жахлива холодність та розважливність душі, підкореної демонами спокуси.

У лібрето опери демонічну сутність та одночасно розгубленість душі Германа, на наш погляд, втілено в лінії відносин Германа та Графині. Сцена «Не пугайтесь! Ради бога, не пугайтесь!..» у Чайковського набуває дивного другого плану – присутнє повне відчуття пристрасного кохання Германа, але не до Лізи, а до образу Графині, як втілення його потаємних мрій та страхів. Недарма Герман перед портретом Графині вимовляє: «Гляжу я на тебя и ненавижу, а насмотреться

вдоволь не могу!» (у Пушкіна цієї фрази немає). Інтонаційна семантика цієї сцени дуже пристрасна, музика втілює скоріш гарячу пристрасть коханця, ніж просто погрозу. Герман ніби пристрасно хоче заволодіти не таємницею трьох карт, а підкорити підступну душу містичної Пікової дами.

До речі, яскраво та атмосферно-точно цю оперну сцену Графіні та Германа втілено у фільмі «Дама Пік» Павла Лунгіна. Там, засобами, притаманними сучасному драматичному театру – символізм, парадоксальність, напівпочуття, перевага питомої ваги асоціацій перед драматургічною дією – втілено саме оперне трактування смислового фокусу співвідносин образів Германа і Графіні – пристрасть, яка складена з кохання та ненависті одночасно; любов як сила, що руйнує душу людини.

Отже, в опері Балада Томського ніби випускає з душі Германа його альтер-его, його потаємні жахи та пристрасті. Таким чином, Герман опиняється між двома полюсами – коханням до реальної людини та пристрастю до містичного образу Пікової дами.

У такому ракурсі – навантаження смислового, не змістовного – образу Томського в опері пропонуємо розглянути трактовки цього образу певними виконавцями: Сергієм Лейферкусом, Дмитром Хворостовським та Владиславом Сулімським.

Виконання Сергієм Лейферкусом цієї партії носить характер академічного зразка. Цьому немало сприяє сама вистава Маріїнського театру 1982 року – вирішена суто академічно, як у сценографії та і у режисерському трактуванні. Для розуміння смислу Балади Томського у виконанні С. Лейферкуса глядачу треба дуже чітко вловити саме зміст «світського анекдоту». Сприйняттю смислу, тим більш сприйняттю «поза розумінням», загальний тон рішення вистави зовсім не сприяє. Атмосферу музичного номеру несе тільки музичний матеріал, ані режисерське рішення, ані сценографія вистави (які виступають практично побутовими) не допомагають глядачеві одразу уникнути в атмосферу фатальності того, що відбувається. Це завдання виконують лише бездоганна дикція та тембр-амплуа С. Лейферкуса.

Владислав Сулімський у Баладі Томського й вербально, й вокально відповідає сценічній парадигмі сьогодення. Сцена, що представлена на Зальцбургському фестивалі у травні 2018 року є, на наш погляд, певним збиральним втіленням-квінтесенцією сучасного вирішення академічних оперних творів.

На наш погляд, таке рішення Балади Томського найбільш повно відповідає задуму навіть не Чайковського, а Пушкіна: Балада звучить як заклинання демона та виконується співаком з акторським розумінням того, про що написана музика (а не текст) – його голос втілює проникнення дияволів у душу Германа, її спокусу, її «отруєння», її подальше руйнування. На наш погляд, таке втілення Балади привертає увагу глядача не до Томського, як персонажа, і не до його «світського анекдоту», а на проектування інформації та емоційного навантаження цього «анекдоту» на головного героя – Германа. Дуже вдало режисером вибудовано сцену, в якій центральною фігурою Балади є не Томський, а саме Герман. Уся увага глядача спрямована не на смисл Балади і не на Томського, а на сприйняття цієї інформації Германом. Причому абсолютно точно втілено режисером музичну атмосферу Балади як інтродукцію майбутньої трагедії головного героя. Герман не так слухає інформацію про Графиню, як потопає в емоційній лавині спокуси та жаху перед збиральним образом його рокової долі. Дуже точно за думкою закінчується Балада: Герман виривається з рук демона, але глядач розуміє, що головний герой вже ніколи не буде попереднім, що в його душі вже червоточить рана, його світ вже отруєний «трьома картами».

Дмитро Хворостовський виконував обидві арії – Баладу Томського та арію Князя. Але ж смислообраз Князя та смислообраз Томського потребують для переконливого втілення різних за тембром-амплуа баритонів. На наш погляд, Дмитро Хворостовський за загальною психофізикою та якостями голосу більш відповідає смислообразу Князя. Його теплий баритон, тип темпераменту та навіть інтелектуальний рівень більш точно втілюють смислообраз Князя, в Баладі Томського йому не вистачає металевості та характерності в голосі. Та навпаки, голос більш металевий, більш темний, більш густий – виявляється занадто суворим для партії Князя, виражає скоріш не кохання та ніжність до Лізи, а батьківський тон – не ніжний, а скоріш повчально-відсторонений. Нагадуємо, що йдеться не про якість голосу як професійного апарату. Йдеться про відповідність тембру-амплуа певного виконавця семантиці вокальної партії, її смислово навантаженню в загальному контексті опери, що, у свою чергу, треба враховувати при розподіленні партій для якісної організації загального творчого продукту.

Отже, різниця між двома тембрами-амплуа одного голосу є суттєвою характеристикою для успішної реалізації смислів у музичному виконавстві. Інструментом «внутрішнього психологічного портретування» (О.І. Самойленко) оперного образу виступає тембр-амплуа певного типу голосу. Отже, тембр-амплуа Князя – так звана – «людина утопічна», а тембр-амплуа Томського – «людина трагедійна» [7, с. 24–25].

У цьому контексті «трагедійність» Балади Томського є в певному сенсі відображенням семантики образу Германа, тільки відображенням «руками» іншого персонажу. Можна навіть сказати, що Томський у своїй Баладі виступає як втілення альтер-его Германа, самою атмосферою музики прогноуючи для Германа екзистенціалістське втілення «людини трагедійної» – самогубство [7, с. 24]. Таким чином, Балада Томського виступає як інтродукція головного драматургічного конфлікту «Пікової дами».

У цьому випадку П.І. Чайковський відходить від традиційної «прямолинійності» представлення оперного образу, коли персонаж сам про себе розповідає, сам себе характеризує, сам «об'являє» глядачу про свої внутрішні конфлікти. Хоча, треба відмітити, що це єдиний музичний номер опери, який настільки «випадає» із традиційного оперного вираження іманентного змісту образів.

Відповідно, смислове навантаження та змістовне значення Балади Томського для розвитку драматургічного конфлікту важко переоцінити. Тому тембр-амплуа виконавця цієї партії, на наш погляд, має вельми жорсткі та визначені рамки. Якщо тембральна та артикуляційна палітра голосу Томського не зможе «закріпити» у свідомості глядача відчуття присутності Фатуму, глибинного настрою головного героя на саморуйнування – не відбудеться втілення музичних та літературних смислів цієї історії. На наш погляд, увесь наступний ланцюг подій, точніше, його емоційна атмосфера, програмується саме точністю тембру-амплуа виконавця партії Томського: буде це болісно-бажаний шлях до фатального фіналу зруйнованої особистості або історія про те, як «не склалося» в любовний та карточний грі.

**Висновки.** Ураховуючи, що в опері внутрішня дія персонажу реалізується звуковими засобами певного тембру-амплуа, і «факт діяння реалізується через звучання» [7, с. 40], характеристики тембру-амплуа виконавця певної партії гра-

ють визначну роль у реалізації авторського задуму та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Так, семантика двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама» є вельми відмінною. Для реалізації смислового навантаження образів Томського та Князя потрібні різні за технічними характеристиками та тембральними барвами голоси – різні за тембром-амплуа баритони. Музичну та смислову семантику образу Князя здатен реалізувати ліричний баритон, а для переконливого втілення смислового навантаження образу Томського потрібен характерний баритон або бас-баритон. Обґрунтованість саме такого вибору тембрів-амплуа закладено не тільки в характері персонажів, але й у фактурі, тембральній палітрі та артикуляціях оркестрової партитури.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

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. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
3. Кюрегян Т.С. Музыкальная форма. *Теория современной композиции : учеб.пособие* /отв. ред. В.С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 616 с.
4. Наумов А.В. Понятие амплуа в практике оперного театра. К постановке проблемы «Наука вчера, сегодня, завтра». *Материалы IVмеждународной заочной научно-практической конференции (18.09.2013), Россия, Новосибирск*. URL : <https://sibas.info/conf/science/iv/33953>(Время доступа: 25.03.2020).
5. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоэзис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.
6. Пушкин А.С. Драматические произведения; Проза / сост., авт. послесл. к прозе, коммент. Е.А. Маймин ; Авт. посл. к драмам С.М. Бонди. Москва : Просвещение, 1984. 351 с.
7. Самойленко О.І. Психологія мистецтва : сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Северинова М.Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Москва : Искусство, 1985. 479 с.



10. Чайковский П.И. «Пиковая дама». Баллада Томского, ария Князя. URL : [www.youtube.com > watch](http://www.youtube.com/watch).

### 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. Kyrnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talanty–XXI vek. [in Russian]
3. Kurehyan T. (2005) Musical form // Modern composition theory: study guide / note V. Tsenova. M.: Musica. [in Russian]
4. Naumov A. (2013) The concept of the role in the practice of the opera house. To the formulation of the problem “Science yesterday, today, tomorrow” // Proceedings of the IV International Correspondence Scientific and Practical Conference (September 18, 2013), Russia, Novosibirsk. [in Russian]
5. Ohanezova-Hryhorenko O. (2019) Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse. Odessa : Astroprint. [in Ukrainian]
6. Pushkin A. (1984) Dramatic works; Prose. M., Education. [in Russian]
7. Samoylenko O. (2020) Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica Publishing House, 2020. [in Ukrainian]
8. Sevrynova M. (2013) Archetypes in culture in the projection on the work of modern Ukrainian composers: dis. Doctor Degree in Arts: 26.00.01. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Stanislavsky K. (1985) The actor’s work on himself, part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing. Student's diary. M. : Art. [in Russian]
10. Tchaikovsky P.I. The Queen of Spades. Ballad of Tomsky, Prince's aria. [Electronic resource]. URL: [www.youtube.com> watch](http://www.youtube.com/watch).

УДК 784.1:781.68.071.1(477): 82-1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-7>**Гао Чилін**

ORCID: 0000-0003-1203-6820

аспірант кафедри інтерпреталогії та аналізу музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
604900540@qq.com

## КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЙ І. ФРАНКА В ХОРОВОМУ ЦИКЛІ І. ШАМО

**Мета роботи** – виявити особливості композиторської інтерпретації поетичного першоджерела в циклі «Чотири хори на вірші Івана Франка» Георгія Шамо. **Методологія дослідження** базується на застосуванні історико-контекстуального, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального та компаративного методів аналізу. Зазначений методологічний підхід дав змогу виявити своєрідність композиторського трактування поезій Каменяра в першому в творчості І. Шамо хоровому циклі. Здійснений компаративний аналіз віршів І. Франка та концепційованого вербального тексту І. Шамо дозволив виявити фрагменти, які стали підґрунтям до створення нової художньої цілісності, визначити художні методи та принципи композиторської інтерпретації поетичного першоджерела. **Наукова новизна** полягає в тому, що у цьому дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві встановлені **художні методи** композиторської інтерпретації, задіяні І. Шамо у хоровому циклі «Чотири хори а саррелла на вірші Івана Франка». **Висновки.** Хоровий цикл «Чотири хори а саррелла на вірші Івана Франка» І. Шамо є результатом композиційно-змістового переосмислення поезій І. Франка, їх художньо-філософським відтворенням у хорових звукообразах. Визначено, що застосування принципу циклічності сприяло здійсненню композиторської рефлексії, а в міру розгортання хорового циклу відбувається становлення художньо-філософської концепції – від страждання до відродження.

Компаративний аналіз поетичних текстів І. Франка та їх трактування І. Шамо дозволило встановити художні методи, які діють у часі-просторі хорового орис'ю композитора, зокрема: метод концепційовання, який сприяє формуванню і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу; метод символізування вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу.

**Ключові слова:** композиторська інтерпретація, хоровий цикл, художні методи.

**Chiling Gao, Postgraduate Student at the Department of Interpretation and Analysis of Music of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**  
**Composer's interpretation of I. Franko's poems in the choral cycle of I. Shamo**

**Research objective.** The aim of the work is to study the features of the composer's interpretation of the poetic primary source in the cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" by Igor Shamo. **The research methodology** is based on historical-contextual, intonation-dramatic, structural-functional and comparative methods of analysis. It is possible to identify the originality of the composer's interpretation of Kamenyar's poems which is in the first choral cycle in I. Shamo's work. The comparative analysis of I. Franko's poems and the conceptual verbal text of I. Shamo made it possible to identify fragments which became the basis for creating a new artistic integrity, to determine the artistic methods and principles of compositional interpretation of the poetic original source. **The scientific novelty** is in the fact that studying for the first time in Ukrainian music studies, artistic methods of compositional interpretation are established, which I. Shamo has used in the choral cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems". **Conclusions.** The choral cycle "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" by I. Shamo is the result of a compositional and semantic reinterpretation of I. Franko's poems, their artistic and philosophical reproduction in choral sound images. It is determined that the application of the cyclicity principle contributed to the implementation of compositional reflection, and as the choral cycle unfolds, the artistic and philosophical concept develops – from suffering to rebirth. Comparative analysis of the poetic texts of I. Franko and their interpretation by I. Shamo, which is allowed us to establish artistic methods that operate in time-space of the composer's choral opus, in particular: the method of conceptualization which contributes to the formation and establishment of the philosophical idea of the work; the method of concentration, which is manifested in compression, dynamization of artistic time; the method of the verbal text symbolizing, expressing in the use of keywords by the composer, acquiring the function of a symbol.

**Key words:** composer's interpretation, choral cycle, artistic methods.

**Гао Чилин, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского**  
**Композиторская интерпретация поэзий И. Франко в хоровом цикле И. Шамо**

**Цель работы** – выявить особенности композиторской интерпретации поэтического первоисточника в цикле «Четыре хора а cappella на стихи Ивана Франко» Игоря Шамо. **Методология исследования** базируется на применении историко-контекстуального, интонационно-драматургического, структурно-функционального и сравнительного методов анализа. Указанный методологический подход позволил выявить своеобразии композиторской трактовки стихов Каменяра в первом в творчестве И. Шамо хоровом цикле. Проведенный компаративный анализ стихотворений И. Франко и концепционированного вербального текста

И. Шамо позволил выявить фрагменты, которые стали основой для создания новой художественной целостности, определить художественные методы и принципы композиторской интерпретации поэтического первоисточника. **Научная новизна** заключается в том, что в данном исследовании впервые в отечественном музыковедении установлены художественные методы композиторской интерпретации, задействованные И. Шамо в хоровом цикле «Четыре хора *a cappella* на стихи Ивана Франко». **Выводы.** Хоровой цикл «Четыре хора *a cappella* на стихи Ивана Франко» И. Шамо является результатом композиционно-содержательного переосмысления стихов И. Франко, их художественно-философским воспроизведением в хоровых звукообразах. Определено, что применение принципа цикличности способствовало осуществлению композиторской рефлексии, а по мере развертывания хорового цикла происходит становление художественно-философской концепции – от страдания к возрождению. Компаративный анализ поэтических текстов И. Франко и их трактовка И. Шамо позволил установить художественные методы, которые действуют во времени-пространстве хорового *opus'a* композитора, в частности: метод концепционирования, который способствует формированию и становлению философской идеи произведения; метод концентрации, который проявляется в сжатии, динамизации художественного времени; метод символизации вербального текста, который выражается в употреблении композитором ключевых слов, приобретающих функции символа.

**Ключевые слова:** композиторская интерпретация, хоровой цикл, художественные методы.

**Актуальність теми дослідження.** У досить великому полі досліджень творчості І. Шамо значна кількість наукових праць присвячена спадщині композитора в пісенному, інструментальному жанрі, розглянуті його досягнення як майстра створення музики до кінофільмів і драматичних спектаклів. Найбільш вичерпною з цієї точки зору є монографія Т. Невінчаної [4]. Цінні матеріали про І. Шамо – людину, композитора, митця містить книга «Я з вами був і буду кожен мить...» [9]. Що стосується хорової складової частини композиторської спадщини І. Шамо, то тут досліджень не так уже й багато. Серед них найбільша кількість присвячена новаторському твору І. Шамо – хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри». Хорові цикли *a cappella* композитора розглянуті з точки зору виявлення їх жанрової спрямованості та образного змісту в книзі Л. Пархоменко «Українська хорова п'еса» [5] і статті, створеній на матеріалі книги [6]; аналізу хорового циклу «Летять журавлі» присвячена стаття О. Батовської [1]. Попри це, питання композиторської

інтерпретації вербальних текстів у хорових *opus*'ах І. Шамо лишаються невивченими, що й становить актуальність теми дослідження, адже розуміння композиторського тлумачення поетичної першооснови є надважливим для створення виконавських версій хорових шедеврів митця.

**Мета дослідження** – виявити особливості композиторської інтерпретації поетичного першоджерела у циклі «Чотири хори а *carpella* на вірші Івана Франка» Ігоря Шамо.

**Наукова новизна** полягає у встановленні художніх методів композиторської інтерпретації, задіяних І. Шамо у хоровому циклі «Чотири хори а *carpella* на вірші Івана Франка».

**Виклад основного матеріалу.** Композиторська інтерпретація, за О. Рощенко, – це «концептуальне переосмислення продукту первинної творчої діяльності, що передбачає його переведення до нових умов соціально-історичного побутування в новому художньому творі» [7, с. 115]. Стосовно внутрішніх ознак інтерпретації дослідниця визначає такі: «естетико-художнє освоєння продукту первинної творчості; створення його нової концепції; матеріальне оформлення нової художньої концепції об'єкта інтерпретації» [7, с. 114]. Це дозволяє розглядати композиторську інтерпретацію як переведення будь-якого цілісного явища музичного мистецтва «з однієї історико-стильової ситуації до іншої шляхом творчого концепціювання <...>. У цьому разі об'єкт інтерпретації стає ще й об'єктом відтворення» [7, с. 115]. Такий підхід дає розуміння того, що композиторська інтерпретація у хоровій творчості, де першоосною музичних композицій є літературні твори, являє собою концепціювання вербального тексту як художньої цілісності, що постає у функції об'єкта відтворення.

На думку Н. Белік-Золотарьової, «шлях створення і втілення художнього образу в хоровому виконавстві має приблизно таке схематичне зображення: композитор – поет – диригент – хоровий колектив – слухач» [2, с. 192]. Цей ланцюг є актуальним і для композиторської творчості для хору. Для написання хорового твору композитор зазвичай має віднайти вербальну першооснову, хоча є приклади й безтекстових композицій, наприклад, вокаліз «Ива-ивушка» Р. Щедрина, «Концерт для хору «Памяти Александра Юрлова» Г. Свиридова. Але це радше виняток з правил. Безумовно, є декілька шляхів до створення хорових композицій. Один із них, коли вірш стає імпульсом до написання твору, інший – коли митець сві-

домо шукає такі поетичні зразки, які найкраще відповідають його задуму. Так, Ігор Шамо звернувся до творів великого українського поета І. Франка 1958 року, бо мав на меті створити хорові композиції, у яких відобразити життя людини, порівнявши її з мінливою природою. Із величезної поетичної спадщини Каменяря композитор вибрав чотири поезії, у яких зримо створена паралель між природою в її різних станах та етапами життя людини. Композитор-драматург по-різному підходить до першоджерел залежно від їх образного змісту, підкреслюючи значущість тих чи інших слів їх повторенням, скорочуючи текст вірша («Весна») або, навпаки, додаючи ключові слова («Осінь», «Зима», «Благодатна пора»). І. Шамо вибирає назви для хорових композицій, які найкраще відповідають його задуму щодо розгортання художнього образу циклу «Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка».

Поетичною основою першого хору циклу «Осінь» став вірш зі збірки «Осінні думи», написаний І. Франком у 1882 р. Сприйняття осінньої негоди в трактуванні композитора отримує драматичне забарвлення через асоціації з особистими переживаннями. Музика чутливо реагує на щонайменші зміни настрою ліричного героя поетичного першоджерела, створюючи образ страждання. Цьому сприяє й посилення драматизму за рахунок введення ключових слів. Так, слова «Осінь... Осінь...», що звучать у виконанні чоловічого складу на початку і наприкінці твору, додають хоровій мініатюрі ознак арочної драматургії, а двічі повторене слово «вітер», спочатку на загальному спаданні динаміки після кульмінації, а згодом на *p* у чоловічого складу хору зримо «малює» картину втихомирення стихії. Імітації, застосовані композитором, приводять до чотирикратного проведення поетичного рядка: «Що хмари люто гониш небосклоном» у першій частині та трикратного звернення «О вітре-брате!» у третій. І. Шамо здійснює перестановку поетичних рядків І. Франка, адже у поета після слів «вітре мій крилатий» ідуть такі рядки:

«Я довго пильно слухав стону твого  
І знаю, чом так стогнеш ти і плачеш  
Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього!  
О вітре-брате! Як мене побачиш

Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш» [8, с. 27].

Композитор-драматург після кульмінації вилучає два рядки із франківської поезії – своєрідний відступ-рефлексію,

зберігаючи тим самим цільність музичного настрою, та вибирає на початку третьої частини хорового твору звернення до вітру-брата. Далі, посилюючи мотив туги за минулим, І. Шамо чотирикратно повторює попередній поетичний рядок «Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього ...», підкреслюючи тим самим паралель між літнім днем та квітучою молодістю, що безповоротно минула.

Вірш для другого хору циклу – «Зима» – вибраний композитором з другого «жмутка» ліричної драми «Зів'яле листя» (1895 р.). У цьому хорі І. Шамо створив образ завивання завірюхи, образ безупинного снігопаду, що покриває землю і «замерзле» ество людини, у якій «молодий огонь в душі меркне, слабне, погасає». Композитор на *diminuendo* тричі повторює слово «погасає», вводить наприкінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг». А з третьої строфи І. Шамо вилучає рядок «Одубіння, отупіння» (знову авторська рефлексія), бо йому, вочевидь, важливіше було створити картину відчаю, яка посилюючись завдяки тембральному й динамічному насиченню приводила до кульмінаційної вершини твору:

«Білий килим забуття

Все покрив, стискає все».

Третій і четвертий хори створені на вірші Каменяра зі збірки «Веснянки». І це символічно, бо два останні хорові твори змальовують одвічне відродження природи і, відповідно, людську молодість з її життєвою силою, щирістю та любов'ю, що не дає душі зістаритися, кличе до боротьби. Основою хору «Весна» став VII вірш (з Г. Гейне) поетичної збірки, написаної в 1882 р. І. Шамо вибирає чотири строфи з вірша І. Франка, опускаючи рядки, в яких поет згадує важкі життєві колізії ліричного героя. Концентруючи франківський поетичний текст, композитор прагне до створення життєстверджуючої концепції.

Завершальний хор циклу І. Шамо – «Благодатна пора», написаний на текст II вірша (1880 р.) збірки «Веснянки». У цьому хоровому творі, наповненому енергією оновлення, І. Шамо знову звертається до повторення ключових слів і фраз. Символом відродження тут є ключове слово «Гримить!». Композитор не лише неодноразово його повторює, але й додає вигук «Гей!», характерний для народно-пісенних зразків, що надає молодечої завзятості, життєствердження.



І природа, і людина жадають оновлення, очищення літнім грозовим дощем, тому І. Шамо повторює поетичні рядки «жде спрагла земля», «темная хмара летить», «мов весна обнови!»». Використання І. Франко анафори – слова «і» – надає епічного розмаху, підкреслює наростання людського прагнення нового життя. Ця епічність посилена І. Шамо анафорою наприкінці твору перед повторенням ключового слова «І гримить!», а фінальний «Гримить!» ставить крапку в розвитку художньої концепції циклу – від страждання до відродження.

Чотири вірші, знайдені І. Шамо у спадщині І. Франка, втілені в хорових звукообразах, отримали у композитора назви, відповідно: «Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора». І хоча композитор не позначив цикл як «Пори року», у виконавській практиці його називають саме так.

На думку Л. Пархоменко, «Чотири хори на вірші І. Франка» складаються з «пейзажів-алегорій» [5, с. 157], які втілюють різні етапи життя людини. Але в циклі композитора послідовність хорових п'єс не відповідає етапам життєвого шляху: «Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора». Мабуть, життєстверджуюча концепція творчості І. Франка була близька композиторові, тому хоровий цикл завершує сповнена життєвої енергії «Благодатна пора».

«Осінь» – перший хор циклу – є пейзажною замальовкою та водночас передає важкий душевний стан людини, пов'язаний зі спогадами про минулі роки. Осінь, як завмирання природи в календарному циклі, асоціюється з фіналом людського життя. Звідси характер твору – трагічний, похмурий і відповідний йому темп *Andantino* з ремаркою *doloroso*. Вірш І. Франка композитор втілює у простій тричастинній формі. Перша частина починається вступом чоловічого хору, заснованому на акордовому звучанні тонічного тризвуку (*g-moll*) на слові «Осінь». Ці повторювані в тихій динаміці акорди створюють образ траурного дзвону. Є дві традиції виконання цих акордів. Перша відповідно до ремарки композитора *pp* < >, ніби подих вітру, друга – з деяким «натиском» на першому акорді – для посилення відчуття дзвону. На цій гармонічній основі композитор доручає насиченим жіночим голосам – партії альтів – основний музичний матеріал. Мелодична лінія дуже виразна, із секстовими романсовими інтонаціями, оспівуванням акордових тонів «Осіньній вітре, що могучим стоном». Поступово розгортання основної теми набуває все більш драматичного

характеру, чому сприяє поява зменшеного терцквартакорду III ст., що підсилює слово «стоном», з подальшим відхиленням у тональність домінанти (*D-dur*). Тематичний матеріал у другій фразі підхоплює партія сопрано, а далі імітаційний вступ хорових партій (сопрано – альт – тенор – бас, 6–7 тт.) змінює статистику акордів і втілює душевне хвилювання. Питальна інтонація «Що хмари люто гониш небосклоном», повторена чотири рази, підсилює відчай героя. Використання мелодичного мінору в партії альтів додає тимчасової просвітленості, але наступний низхідний хід уже у натуральному мінорі повертає трагічний настрій. У двотактовому доповненні (9–10 тт.) переважає статика першої фрази – «довгі» тривалості у чоловічому хорі, засновані на низхідних секстах (тонічний секстакорд, домінантовий квартсекстакорд, секстакорд VI ст.) та мелодична лінія партії альтів, що нагадує псалмодію. Партію сопрано композитор «виключає» з хорової партитури аж до підходу до кульмінації, оскільки для створення стану безвиході наприкінці першої частини і поривів вітру на початку другої йому потрібні були лише густі тембри альтів, басів і звучання тенорів у низькій теситурі. Величезного значення наприкінці першої частини набувають: ремарка композитора *ritenuto*, поступовий динамічний спад у чоловічих голосах і *tenuto* в партії альтів, де звучать слова, сповнені стримуваного відчаю «Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати»...

Про початок другої частини хору (10–11 тт.) свідчить ремарка композитора (*Piu mosso, agitato*), яка пов'язана із втіленням образу вітру, завивання якого привносять ноту трагізму в розгортання художнього образу. І. Шамо втілює пориви вітру за допомогою звукописного прийому в партіях тенорів і баритонів. Їх мелодична лінія заснована на низхідному і висхідному трихорді в терцію, що створює ефект стогону, виття вітру. Другий пласт цієї багаторівневої фактури створюють басы, *ostinato* в партії яких ніби знову повертає нас на початок твору, до похоронного дзвону. Тему І. Шамо знову доручає альтовій партії (третій пласт) «Що у шілинах диким виеш тоном». Схвильованого характеру їй додає висхідна інтонація на терцію і кварту з подальшим поверненням до основного звуку *d* (домінанта до *g-moll*) з її наступним повтором, що нагадує останню фразу першої частини (тут теж ремарка композитора *tenuto!*) і надає мелодії ознак драматичного речитативу. Гармонія базується на домінантовій основі. І знов, як

у 6 т. першої частини, партія сопрано продовжує розвиток мелодичної лінії в другій фразі «Зів'яле листя гоном-перегоном» (14 т.). Тут відбувається емоційний вибух – мелодія спрямовується вгору, до вершини, до кульмінації всього хору «вітре мій крилатий!» (18 т.). Мелодична лінія сопрано заснована на висхідному хвилеподібному русі, її діапазон розширюється від *d1* до *g2* з використанням *divisi*. Партії сопрано вторять альти і тенори, утворюючи разом з нею паралельні секстакорди, тризвуки. Декламаційні репліки басової партії, засновані на домінантовому органному пункті, протиставлені всьому хору. Висхідні і низхідні стрибки на чисту октаву в басовій партії, підкреслені композитором акцентами і паузами, звучать насичено й драматично. Два пласти мають рівне значення для досягнення кульмінації за безумовного верховенства партії сопрано, хоча композитор в 16–17 тт. висуває тенорів на перший план, підвищуючи теситуру. Динамічну перспективу в другій частині композитор розвиває від *p* до *ff*.

Образ розбурханої стихії – вітру, урагану – отримує кульмінаційну вершину в 18 т., а вже в 19–20 тт. відбувається швидкий спад динамічного, емоційного напруження і *ritenuto*. Ключове слово «вітер», повторене двічі, наприкінці другої частини на *p* у партіях тенорів і басів символізує відступ стихії. Фермата на паузі в партіях сопрано і альтів, на останній ноті у тенорів і басів (20 т.) сприяє перемиканню з одного стану на інший, адже після насиченої, драматичної кульмінації неймовірно скорботно звучить звернення героя до вітру-брата. У репрізі повертається музичний матеріал першої частини, але відбувається поліфонізація фактури, насичення її імітаційністю.

Провідне значення тембру альтової партії зберігається в першій фразі:

«О вітре-брате! Як мене побачиш

Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш».

А далі, як і в попередніх частинах, мелодична лінія переходить до партії сопрано (24 т.), але з текстом, що передує у вірші І. Франка зверненню до вітру «Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього».

Розлога, сумна мелодія у різному тембральному забарвленні; гармонія, що максимально сприяє розгортанню протяжної мелодичної лінії із вкрапленням зменшеного септакорду з відхиленням у домінанту (*D-dur*, 24 т.); виразні

підголоски в партіях баритонів і басів; перерваний каданс (26 т.) – усі ці засоби музичної виразності композитор підпорядковує підсилению змісту поетичного першоджерела, створенню лірико-драматичного образу. Завершальні чотири такти повертають статику, втілюючи скорботний образ. Саме тому композитор вилучає з поетичного першоджерела прислівник «Чи **гнів**но слід буття завієш мого». Як і наприкінці першої частини тут з'являється акордова фактура з використанням плагального кадансу (II–VI–I). Поява тонічного тризвуку в чоловічому хорі на слові «Осінь» повертає до початку твору, до акордів-дзвонів. Але І. Шамо додає ще одну шемливу нотку, що символізує нездоланну тугу, – звучання на *morendo d1* у партії сопрано.

Другий хор циклу – «Зима» (*c-moll*) – продовжує розкривати паралель: природа – людина, де пейзаж асоціюється з останніми миттєвостями життя героя. З перших тактів у темпі *Moderato* композитор створює образ завірюхи, віхоли, безкінчного снігопаду, що звучить на органному пункті в партії баритонів, а з другого такту їх підтримують баси-октавісти. І знов виникає відчуття похоронного дзвону. Остинатність фігурацій (партії альтів і тенорів) створює тло для трепетної мелодії, яка звучить у партії сопрано «Сипле, сипле, сипле сніг». Композитор вибудовує поліпластову фактуру: приглушене звучання тла *mormorando* у русі квартсекстакордами, з неповним зменшеним септакордом на четвертій долі. Другий пласт – тонічний органний пункт у басів, який за ремаркою композитора має звучати *pp*, проте залишається основою хорового звучання. І третій – тема сопрано, яка повинна ніби злітати над чоловічими голосами, і *divisi* партії альтів. Але починаючи з четвертого і в шостому тактах І. Шамо передає основний вербальний текст партіям тенорів і альтів (остинатним фігураціям), створюючи таким чином своєрідний діалог. Двоплановість, на думку Л. Пархоменко, виявляється в зіставленні тембрів, ритмоформул, структурній організації, коли на остинатні однотокти накладаються двотокові мелодичні речення провідної партії, а об'єднуючим фактором є тонічна педаль басів. Завершення першої частини (10–12 тт.) має величезне значення для розвитку драматичного образу твору. Для втілення поетичних рядків «присипають все життя, всю красу лугів і поля» І. Шамо використовує хоральне звучання змішаного хору у середній теситурі (*mp*), в 11 т. зали-

шає лише альтів і тенорів на *p*, а в 12 – на затихаючій динаміці (*pp*) додає «оксамитове» звучання басів і *ritenuto*.

Яскравий контраст акордовому завершенню першої частини – фугатний виклад музичного матеріалу, який знаменує початок другої частини (з 12 т., *a tempo*) «Білий килим забуття». Тематизм характеризується квінто-секстовим початковим стрибком, який надалі заповнюється низхідним рухом. Поступове динамічне наростання, різні ритмічні структури в кожній партії, підвищення теситури приводить до кульмінації «Все покрив, стискає все», схвильований характер звучання якої підсилений *accelerando* в 15 т. Але кульмінацію (16 т.) композитор передбачав більш розширену, про що свідчить ремарка *allargando*. На *ff* він «обриває» звучання партій сопрано і басів, а динамічна шкала у теноровій і альтовій партіях упродовж чотирьох долей спадає до *pp*. Доповнення «До найглибшого коріння» звучить в акордовому викладі тихо, без тембрових барв сопрано, з виразним різноспрямованим рухом мелодичних ліній у партіях басів і альтів, *ritenuto*. Фермата на паузі є вододілом між частинами форми і сприймається як остання мить перед відходом у небуття.

Третя частина (Темпо I) повертає до образів першої частини – безконечного снігопаду, завірюхи. Реприза сприймається трагічно. В останніх семи тактах композитор у різних ритмічних варіантах на *diminuendo* тричі повторює слово «погасає», підкреслюючи невідворотність смерті і вводить у тенорів на *pp ritenuto* наприкінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг», яка є відтворенням початкової інтонації теми партії сопрано, тільки у збільшенні.

Третій хор циклу – «Весна» (*Allegretto leggiero, Es-dur*) – наповнений життєствердним художнім змістом. Очевидно, І. Шамо хотів створити різкий контраст між другим і третім хорами циклу. Особливості мелодики, висхідний квартовий закличний хід додають твору яскравого національного характеру. Л. Пархоменко відзначає, що в розкритті художнього змісту «важливу роль відіграє мелодизована фактура, де практично всі голоси рівноправні й імітаційно розвивають один образ» [6, с. 87].

Завершує цикл динамічний, експресивний хор «Благодатна пора» (*Energico con fuoco, B-dur*), у якому І. Шамо створює образ людини-творця, що бореться за свободу.

З точку зору розбудови циклу щодо темпової драматургії, то І. Шамо застосовує поступове прискорення темпу: «Осінь» –

*Andantino doloroso*, «Зима» – *Moderato*, «Весна» – *Allegretto leggiero*, «Благодатна пора» – *Energico con fuoco*. І хоча авторське позначення в заключному хорі циклу не є темповим, а вказує на рішучий характер твору, темп все одно передбачений більш швидкий, ніж у передостанньому хорі «Весна». Концепція І. Шамо – від страждання до відродження – виявляється і в тональному плані циклу, де перші драматичні хори написані, відповідно, у *g-moll* і *c-moll*, а сповнені оптимізму і надії останні – у *Es-dur* і *B-dur*, створюючи таким чином дві арки – зовнішню (*g-moll* – *B-dur*) та внутрішню (*c-moll* – *Es-dur*).

Метричні структури, вибрані композитором для втілення віршів І. Франка, теж становлять певну систему: «Осінь» (5-стопний ямб) і «Зима» (4-стопний хорей) написані у чотиридольному метрі, а «Весна» (анapest), «Благодатна пора» (амфібрахій) – у шестидольному та дев'ятидольному. Але виконуються вони за дводольною й тридольною диригентськими схемами, що сприяє створенню у хорі «Весна» легкості й повітряності, а в «Благодатній порі», відповідно, платкості, лапідарності.

**Висновки.** Хоровий цикл «Чотири хори *a cappella* на вірші Івана Франка» І. Шамо є підсумком композиційно-змістового переосмислення віршів Каменяра, їх художньо-філософським відтворенням у хоровому звучанні. Встановлено художні методи, які діють у часі-просторі хорового *opus*'у композитора: «метод концепціювання» [3, с. 16], який сприяє розробці і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу поетичного першоджерела; метод символізування вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу. Визначено, що застосований І. Шамо принцип циклічності сприяв здійсненню композиторської рефлексії, а в міру розгортання хорового циклу відбувається становлення художньо-філософської концепції – від страждання до відродження. «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» в творчості митця позначені пошуками нової образності та засобів виразності. Саме у першому хоровому *opus*'і І. Шамо знаходить такі методи роботи з поетичними першоджерелами, принципи структуризації музичного матеріалу, побудови мелодичної лінії, роботи з народно-пісенними витоками, які будуть характерні і для подальших його хорових творів.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. Риси хорового стилю І. Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту ім. І. Франка. Серія мистецтво*. Львів, 2015. Вип. 16. С. 48–56.
2. Белік Н. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 192–198.
3. Золотарьова Н. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2013. 17 с.
4. Невенчаная Т. Игорь Шамо. Киев : Муз. Україна, 1982. 83 с.
5. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук, думка, 1979. 218 с.
6. Пархоменко Л. Хорові твори а cappella І. Шамо 1956–1961 років. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 82–89.
7. Рощенко Е. Историко-социальные функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1988. 196 с.
8. Франко І. Твори. В 3 т. Т. 1 : Поезії. Поеми. Київ : Наук. думка, 1991. 672 с.
9. Я з вами був і буду кожна мить... : спогади, ст., матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т.І. Шамо. Київ : Гроно, 2006. 248 с.

### REFERENCES

1. Batovska, O. (2015). Features of choral style of I. Shamo (on the material of the cycle “Flying Cranes”). *Visn. L'viv. un-tu im. I. Franka. Seriya mistectvo*. L'viv, 2015. Is. 16. S. 48–56 [in Ukrainian].
2. Byelik, N. (2001). A. To the problem of interpretation of a choral work in a conducting class. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2001. Issue 6. Pp. 192–198 [in Russian].
3. Zolotaryova, N. (2013). *Reminiscences of F. Liszt: genre theory*. Abstract of Candidates thesis. Kharkiv, 2013 [in Ukrainian].
4. Nevenchanaya, T. (1982). *Igor Shamo*. Kyiv: Mus. Ukraine [in Russian].
5. Parkhomenko, L. (1979). *Ukrainian choral play*. Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2007). *Choral works a cappella of I. Shamo 1956–1961*. Scientific Bulletin, National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Issue 49. Pp. 82–89 [in Ukrainian].
7. Roshchenko, E. (1998). *Historical and social functioning of musical and cultural heritage in compositional creativity*. Candidates thesis. Kyiv [in Russian].
8. Franko, I. (1991). *Works*. In 3 vols. Vol. 1: Poetry. Poems. Kyiv: Scientific opinion [in Ukrainian].
9. *I was with you and will be every moment...: memories, articles, materials about the composer Igor Shamo (2006)*. / Ordered and general ed. T.I. Shamo. Kyiv: Grono [in Ukrainian].



УДК 787.61+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-8>

Лю Юй

ORCID: 0000-0002-8733-004X

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

## ГІТАРНІ КОНЦЕРТИ М. ДЖУЛІАНІ: ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ І КОМПОЗИТОРСЬКА СТИЛІСТИКА

**Мета роботи.** У статті досліджуються передумови створення перших гітарних концертів М. Джуліані з точок зору історико-естетичних та специфічних гітарних аспектів. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів із залученням виконавського підходу, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки композиторської стилістики в органічному синтезі засад віденського класицизму та народжуваного романтизму, а також виконавського впливу на власну композиторську поетику. **Висновки.** Період творчої виконавсько-композиторської активності Мауро Джуліані припадає на час розквіту класичної гітари з кінця XVIII століття до 1830–1840 років, а також – бурхливого розвитку романтичних засад; нового, віртуозного сольо-професійного інструменталізму та надзвичайного поширення музикування в побуті. У цьому відношенні мобільна багатоголосна гітара виявилася дуже доречною. Розвиток концертного гітарного інструменталізму потребував жанрового й мовно-інструментального оновлення. Тому створення Джуліані перших гітарних концертів було підготовлене усім культурно-естетичним та музичним контекстами вказаного періоду. Блискуче виконавське «обличчя» Джуліані, зокрема у виконанні власних концертів для гітари з оркестром, визнане його великими сучасниками, стверджували рівноправність гітари як концертного інструмента з іншими «сольниками» (скрипкою і фортепіано). Це художньо переконливо доводить гітарний концерт *A-dir*, ор. 30, який демонструє органічний синтез типів мислення віденського класицизму з італійської народною і професійною музикою у втіленні блискучої віртуозності, зримо-яскравою звуковою образністю і прискіпливою обробкою музичного тексту та ясністю форми.

**Ключові слова:** класична гітара, гітарне мистецтво, концерт для гітари з оркестром, гітарний звук, гітарист, віртуозність, віденський класицизм.

*Liu Yu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Guitar concertos by M. Giuliani: prerequisites for creation and composer style**

**Aim of the work.** The article examines the preconditions for the creation of the first guitar concertos by M. Giuliani from the point of view of historical, aesthetic and specific guitar aspects. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods with the involvement of the performing approach, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in the identification of the specificity of the composer's stylistics in the organic synthesis of the principles of Viennese classicism and the emerging romanticism, as well as the performing influence on his own composer poetics. **Conclusions.** The period of Giuliani's creative performing and composing activity falls on the heyday of classical guitar from the end of the 18th century to 1830–1840, as well as the rapid development of romantic principles; new, virtuoso solo-professional instrumentalism and the extraordinary spread of playing music in everyday life. In this regard, the mobile polyphonic guitar turned out to be very useful. The development of concert guitar instrumentalism required genre and cultural-instrumental renewal. Therefore, the creation of Giuliani's first guitar concertos was prepared by all cultural, aesthetic and musical contexts of the period. Giuliani's brilliant performing "appearance", in particular, in the performance of his own concertos for guitar and orchestra, recognized by his great contemporaries, asserted the equality of the guitar as a concert instrument with other "soloists" (violin and piano). This is artistically convincingly proved by the guitar concerto A-dur, op. 30, which demonstrates the organic synthesis of the types of thinking of Viennese classicism with Italian folk and professional music in the embodiment of brilliant virtuosity, visibly bright sonic imagery, careful processing of musical text and clarity of form.

**Key words:** classical guitar, guitar art, concert for guitar and orchestra, guitar sound, guitarist, virtuosity, Viennese classicism.

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

**Гитарные концерты М. Джулиани: предпосылки создания и композиторская стилистика**

**Цель работы.** В статье исследуются предпосылки создания первых гитарных концертов М. Джулиани с точки зрения историко-эстетических и специфических гитарных аспектов. **Методология исследования** состоит в применении эстетико-культурологического, исторического, музыковедческого методов с привлечением исполнительского подхода, которые образуют единую методологическую основу. **Научная новизна работы** – в выявлении специфики композиторской стилистики в органическом синтезе принципов венского классицизма и рождающегося романтизма, а также исполнительского влияния на собственную композиторскую поэтику. **Выводы.** Период творческой исполнительско-композиторской активности Джулиани приходится на время

*расцвета классической гитары с конца XVIII века до 1830–1840 годов, а также бурного развития романтических принципов; нового, виртуозного сольно-профессионального инструментализма и необычайного распространения музицирования в быту. В этом отношении мобильная многоголосная гитара оказалась очень кстати. Развитие концертного гитарного инструментализма потребовало жанрового и культурно-инструментального обновления. Поэтому создание Джулиани первых гитарных концертов было подготовлено всем культурно-эстетическим и музыкальным контекстами указанного периода. Блестящий исполнительский «облик» Джулиани, в частности, в исполнении собственных концертов для гитары с оркестром, признанный его великими современниками, утверждал равноправие гитары как концертного инструмента с другими «сольниками» (скрипкой и фортепиано). Это художественно убедительно доказывает гитарный концерт A-dur, op.30, который демонстрирует органический синтез типов мышления венского классицизма с итальянской народной и профессиональной музыкой в воплощении блестящей виртуозности, зримо-яркой звуковой образности, тщательной обработки музыкального текста и ясностью формы.*

**Ключевые слова:** классическая гитара, гитарное искусство, концерт для гитары с оркестром, гитарный звук, гитарист, виртуозность, венский классицизм.

**Актуальність теми роботи.** Протягом століть гітара пройшла шлях від фольклорного атрибуту, скромного «інструмента для домашнього музикування» до концертного сольного статусу. На цьому шляху можна споглядати етапи розквіту і занепаду, сполучення новаційних та традиційних засад. Сьогодні гітарне мистецтво знаходиться у стадії динамічного процесу, який підіймає даний вид творчості «на безпрецедентну висоту – не співвідносну ні з одним із вже досягнутих більш ранніх піків» [4, с. 8]. Інструмент, завдяки досягненням сучасного виконавського гітарного мистецтва, став здатним відтворювати найрізноманітніші музично-стильові засади – від авангардних проявів (де інструмент посідає найактивніші позиції), численних стильових маркерів постмодерну до гітарної класики XIX–XX століть і багатого перекладного матеріалу попередніх епох. При цьому гітара залишила за собою і великий шар любительської камерної лірики, побутової музики, органічно виступає у прикладній сфері і, звичайно, як і раніше, яскраво виявляє етнічну забарвленість тембру в якості «родового фрагменту і носія афро-кубинських, латиноамериканських, іспанських та інших культурних традицій музикування». Подібна полістилістична властивість поши-

рюється й на жанрову складову частину творчості. У сфері професійного концертного академічного мистецтва, де гітара закріпила свої позиції останнім часом, важливу роль відіграє жанр інструментального концерту як презентант специфічної форми музичного (виконавського і композиторського) мислення. Виявлення передумов формування гітарного концерту та розгляд перших його взірців виступає актуальним шаром музикознавчих досліджень.

**Метою** статті є виявлення історико-естетичних та специфічних гітарних передумов створення перших гітарних концертів М. Джуліані.

**Виклад основного матеріалу.** Протягом XVIII століття інструментальна музика зазнала повного перетворення, завоювавши «небувалої уваги аудиторії і значною мірою визначивши провідну роль музичного мистецтва в системі художнього мислення епохи» [6, с. 156]. У другій половині XVIII століття концерт стає одним із найбільш популярних жанрів. Л. Кирилліна зазначає, що у сприйнятті музикантів класичної епохи він «займав проміжне положення між оркестровою і сольною музикою і тому мав двоїсту поетику» [5]. Теоретики XVIII століття підкреслювали зв'язок цього жанру з драмою, із драматичним діалогом, де «хор»-оркестр бере участь у дії, висловлюючи своє ставлення до подій. Звідси – діалогічні зіставлення оркестру і соліста, що виникають у багатьох класичних концертах.

Найбільшу сталість зовнішній вигляд, форма, кількість струн і ладові характеристики гітари набули наприкінці XVIII – на початку XIX століття. До того строкатість конструкцій і строїв, невелика динамічна потужність звучання і обмеженість технічних виконавських і конструктивних ресурсів не дозволяли гітарі конкурувати з лютьями і віуелами. Розміри інструменту, схема внутрішніх пружин, мензура і багато інших параметрів все ще залишались не стандартизованими до кінця XVIII століття. Цей період характеризується розквітом гітарного виконавства. З'являються фігури концертуючих гітаристів – віртуозів і композиторів – М. Джуліані (1781–1829) і Ф. Каруллі (1770–1841) в Італії, Ф. Сор (1778–1839) і Д. Агуадо (1784–1849) в Іспанії, у творчості яких гітара повною мірою починає проявляти себе як сольний концертний інструмент. У зв'язку із цим на перший план виходить проблема репертуару. І поява сольного концерту усталює концертні позиції інструмента.

Існувала й інша значна проблема, що залишається певною мірою актуальною донині – сила звучання гітари того часу була абсолютно недостатньою для озвучування великих концертних залів, які поширювалися Європою і в яких вже виступали піаністи, скрипалі та оркестри. Д. Агуадо удосконалив конструкцію підставки до сучасного вигляду, став основоположником прогресивних методичних принципів (нігтьовий спосіб гри), а Х. Сор значно удосконалив техніку лівої руки, що справило істотного впливу на сучасну виконавську школу. Усе створило умови для створення гітарного репертуару нової, концертної якості.

М. Джуліані – блискучий виконавець, творець сольних композицій для гітари, зокрема *трьох концертів для гітари з оркестром*, а також безлічі камерних творів для різних складів за участю гітари (камерні ансамблі з гітарою, сонати, фантазії, скерцо, дивертисменти, численні етюди – усього більше 300 творів). Як і Ф. Карулли, Джуліані є автором «Школи гри на гітарі». Слід відзначити, що після цього «золотого віку» гітари від середини ХІХ століття наступає відомий занепад інтересу до гітарного мистецтва, причини якого дослідники вбачають, «у першу чергу у стрімкому розвитку в цей період фортепіанного, симфонічного та камерно-інструментального виконавства» [2, с. 18].

М. Джуліані жив у Відні з 1806 по 1819 р. і свого часу знаходився у близькому оточенні Л. Бетховена [5, с. 280]. Саме у Відні були написані перші в історії музики два концерти для гітари з оркестром (1808, 1812) М. Джуліані (третій концерт 1822 року написаний вже в Італії, четвертий концерт вважається втраченим). Італієць Ф. Карулли після рідного Неаполю і Мілану оселився з 1808 року у Парижі, де написав три гітарних концерти, подвійний концерт для гітари і флейти. Цікаво також, що У Данії віолончеліст Петер Шаль (1762-1820) складав мелодії і *концерти* під гітарний супровід [8]. Саме завдяки М. Джуліані та його послідовникам гітара стає невід’ємною частиною суспільного життя австрійської столиці. З 1909 р. у Віденській королівській академії музики та драматичного мистецтва введено курс гри на гітарі (викладач Ріхард Батка), а в 1924 р. Якоба Ортнера – викладача класу гітари цього закладу, удостоєно звання професора [8].

М. Джуліані виявив також новаційність у гітарному нотуванні: свої гітарні твори він записував у скрипковому ключі

з різноспрямованими штилями, виділяючи лінії голосів, зокрема басу. Така система запису, збережена донині, дозволяє виявити як вертикальні, так і горизонтальні аспекти гітарної фактури, яка за часів М. Джуліані відтворювала багатоголосся розповсюдженого інструментально-ансамблевого (оркестрового) музикування в поєднанні поліфонічних та гомофонних принципів викладення. Вираз «гітара – це оркестр в мініатюрі» від XIX століття – тобто, від часів М. Джуліані – усталений серед виконавців і слухачів, приписують Л. Бетховену, потім – Берліозу (від 1832 року фраза увійшла до статті «Звуки природні і ставлення їх до музики», яка швидко розійшлася Європою [9, с. 48]). За найпоширенішою версією, Бетховен так назвав гітару в захопленні її віртуозно-насиченим звучанням у виконанні Мауро Джуліані, з яким композитор, як відомо, був знайомий. Можливо, Бетховен навіть чув перший гітарний концерт Джуліані, який гітарист виконав у супроводі оркестру у квітні 1808 року у Відні. Концерт ряснів віртуозними і фактурними труднощами, що дозволило Джуліані продемонструвати як власну виконавську майстерність, так і спроможність гітари виступати на концертній естраді поруч зі скрипкою та фортепіано, хоча у вказаній вище статті 1832 року справедливо вказується на недостатність «дзвінкості і сили» інструмента, у зв'язку із чим враження не може бути достатньо сильним, «особливо зараз (1832 рік – Л.Ю.), коли композиторам... потрібні засоби більш обширні і більш вражаючі» [9, с. 49].

Дійсно «вражаючі» романтичні звукові засади вимагали більш чуттєвих звучних емоційних, театралізованих виходів, наприклад скрипкових або оркестрових (тембрально нейтральне звучання роля в даному випадку також вибудовувалося за рахунок квазіоркестрового звучання, фактурної тембральності тощо). Але гітара в мініатюрному вигляді в очах невідомого автора вказаної статті у чуттєво-звуковому аспекті знаходилась «під безпосереднім впливом людини» (враховуючи безпосередній засіб звуковидобування, поза механіки фортепіано, наприклад), вдало втілюючи «зітхання, стогони, вираження радості, торжества, любові і гордості, що неможливо для фортепіано» [9]. Далі автор вдало порівнює надто камерну гітарну звучність із живописними мініатюрами дрібного розміру, які можна оцінити тільки зблизька. Недаремно після виступу Джуліані із власним концертом для гітари

з оркестром інструментом зацікавилися і деякі музичні авторитети – наприклад, Й. Гуммель створив три кuartети для фортепіано, скрипки, віолончелі та гітари для концертів в королівському саду в Шенбрунні (виконавцями стали сам Гуммель і Джуліані).

До того ж на виконавське і композиторське мислення М. Джуліані не могли не вплинути власна виконавська майстерність його як скрипаля, флейтиста і віолончеліста (що відзначив сам Бетховен під час виконання своєї Сьомої симфонії у 1813 році у Відні) і розвинутість жанру скрипкового концерту свого часу. Бетховен високо цінував Джуліані як музиканта. Джуліані був чудовим віртуозом, що приваблювало до гітарі увагу музикантів-сучасників – як професіоналів, так і любителів. Музикант близько спілкувався і виступав зі скрипачами Л. Шпором і І. Майзедером, піаністами Й. Гуммелем, І. Мошелесом і А. Діабеллі.

Технічні досягнення Джуліані знайшли відображення в деяких творах інших гітаристів ХІХ століття. Причому найбільш важкі, віртуозного характеру варіації відзначалися в нотах умовним позначенням – «Джуліані». Гітарна спадщина Джуліані характеризується як якісними показниками, так і величезною кількістю творів. Головне ж – своїми концертами для гітари Джуліані довів можливість появи цього побутового в більшості випадків інструмента на великій естраді як рівноправного зі скрипкою та фортепіано. Б. Вольман вказує, що концерти Джуліані явилися результатом розширення ролі гітари в камерному ансамблі: «У них відсутній момент боротьби соліста з оркестром, що чітко проступає в концертах композиторів епохи романтизму, складених для інших інструментів. Солоіст в концертах Джуліані – головний виконавець, учасник ансамблю, із самого початку до кінця зберігає в ньому провідне становище. Оркестр малого складу або струнний квартет, який супроводжує гітару, повністю їй підпорядкований і за винятком моментів tutti лише акомпанує гітарі. Гітарні концерти Джуліані споріднені «блискучим квартетам» Паганіні з тією тільки різницею, що солюючу віртуозну партію в них надано не скрипалеві, як у Паганіні, а гітаристу. Супроводу своїх концертів Джуліані серйозного, самостійного значення не надавав» [1, с. 22]. Відомо, що оркестровка до найбільш популярного Третього концерту Джуліані була на прохання автора виконана його другом – композитором



Гуммелем [3, с. 35], а клавіри трьох його концертів (ор. 30, ор. 36, ор. 70) написані А. Діабеллі, що свідчить про їх популярність.

Музика Джуліані (зокрема, гітарні концерти) «підкуповує своєю співучістю і вражає віртуозністю» [1, с. 22]. Прості гамоподібні пасажи поступаються тут місцем подвійним терціям та секстам, широко використовуються арпеджіо всіх видів. Швидкість, чистота і виразність гітарного звуку – ось основні вимоги, що пред'являються Джуліані до виконавця. Особливу увагу приділяв композитор техніці лівої і правої рук, використанню одиночної струни на гітарі, що висуває на перше місце віртуозність у артикуляційно-динамічних параметрах гітарного звуку. «Джуліані цікавить не стільки барвистість звучання, скільки динаміка звуку, застосування різних градацій сили. Він використовує порожні струни гітари, рідко вживає बारे, під час гри користується тільки м'якоттю пальця [1, с. 22]. Усе це сприяло не тільки поглибленню виразності інструментальної гри, але й просувало гітару до розробки індивідуальності звучання, доведення до вищого гатунку віртуозності, відкриття всіх засобів і фарб для різнобічного і рельєфного вираження найрізноманітніших людських почуттів і думок. М. Джуліані виступив у гітарному мистецтві фундатором концертного стилю виконавства і репертуару, подібно до Ф. Ліста – у фортепіанному, Н. Паганіні – у скрипковому

У статті Ф. Пельцера (1801-1861) – видавця журналу «Джуліаніада, або Журнал гітаристів» («The Giulianiad, or Guitarist's Magazine», заснований у Лондоні в 1833 році) – зазначається: «Звучання інструменту у Джуліані було доведено до максимально можливої досконалості, гітара в його руках знайшла силу вираження чисту і разом з тим хвилюючу і тонку. Свої адажіо він виконував з таким ступенем досконалості, якої ті, хто його ніколи не чув, не можуть собі навіть уявити – його мелодія в повільних частинах вже не походила на уривчасте, звичайне фортепіанне стаккато, при якому потрібно надзвичайне багатство гармонії, щоб приховати відсутню протяжність нот – а була наділена характером сильним і безперервним, неослабним протягом усього виконання, і разом із тим глибоко ширим і зворушливим почуттям, що дозволило наяву проявити всі природні властивості, притаманні цьому інструменту. Одним словом, гітара співала в нього в руках» [3, с. 31]. Подібна унікальна здатність вираження мелодії

у Джуліані відкривала в гітарі сферу, яка, як вважалося раніше, була зовсім далекою від її природи, і дозволяла інструменту проникнути у сферу лірики, яка формувала свої виразові позиції в романтичній музиці, створюючи умови для необхідного драматургічного розвитку «чистого» інструменталізму, вироблення його власних мовних принципів. Саме такі характерні якості гри Джуліані утворили його індивідуальний стиль і виняткову приналежність до його школи. Сучасники, зокрема й Ф. Пельцер, вважали, що «цей неперевершений звук у гітарній грі досягається саме пружними дотиками пальців правої руки. Без найбільшої уваги до становища правої руки неможливо хоч скільки-небудь наблизитися до цієї краси» [3, с. 32]. При цьому цей «ідеальний звук» Джуліані був підкорений «найвищій виразності» музики.

Усе це втілювалося й у музиці, яку Джуліані писав для улюбленої гітари і яку сам блискуче виконував. Оскільки на початку XIX століття романтичні віяння накладалися на актуальні класицистські моделі, композитори, зокрема й М. Джуліані (який знаходився під великим впливом віденського класицизму), втілювали ідеали та музично-мовні засоби віденських класиків у поєднанні з яскравими «проривами» в сфері нового, романтичного, світовідчуття. Жанр же концерту того часу посідав місце «між оркестровою та сольною музикою і тому володів двоїстою поетикою»: з одного боку – як серйозний, «майже симфонія»; з іншого – розважально-видовищний, через солюючого віртуоза; із третього – уподібнення голосу «провокувало асоціації з оперою як у сфері виразовості, так і у сфері конкретних музичних форм та виконавських прийомів» [5, с. 323–324].

Блискучий гітарний концерт Джуліані № 1 (A-dur, ор. 30) втілює риси віртуозної видовищності і презентує гітару у цьому ракурсі. Образна сфера концерту охоплює контрастні позиції – від «легковажно»-життєрадісної (виражені пісенно-танцювальною стихією крайніх частин) до скорботно-меланхолічної, трохи «відчуженої» в II частині, що вказує на італійські коріння творчості композитора. Віденський вплив (важливий майже для усіх музикантів того періоду) органічно накладається на італійський, а також задіяний польсько-слов'янський мотив (полонез), що разом із віртуозним блиском утворює оригінальний австро-італійський концертний стиль. Дослідники вказують і на наявність у концерті «невичерпного передроссійського оптимізму» [7], що в цілому відповідає артистично-віртуозній натурі Джуліані.

Перша частина (Allegro) традиційно починається оркестровим викладенням усіх тем частини, побудованих у класицистському (навіть, моцартівському) стилі, за загальними формами руху, втілюючи яскраву життєздатність енергії музично-інструментальної моторики, чарівну граціозність пасажів, співставлення туттійних (з енергійними пунктирами та каскадами дрібних нот) і світло-прозорих (у «полегшеній» фактурі, зокрема хорально-поліфонних) епізодів. Гітарне соло дійсно змагається з оркестром у багатоголосно-квзіоркестровій фактурі (з «крапковим», вкрай лаконічним акомпанементом оркестру), не заважаючи перспективному інструменту «показати себе» у всій красі, тобто стверджуючи гітару у її «споконвічній радісно-тривожній стихії» [7]. Гітарний поліфонізм ускладнюється-драматизується тріольними формами руху (оркестр протягом усієї частини «не заважає» солісту-віртуозу, ніби він «усе сказав» на початку, а далі «підкорюється віртуозно-солюючій гітарній стихії»; звичайно тут позначився власний виконавський статус композитора). Імпровізаційна каденція також віддає данину класицизму, з його необхідністю імпровізації (нагадаємо твердження Л. Кириліної про концерт як останній класичний жанр з імпровізацією [5, с. 327]). Після кількох хвиль гітарно-оркестрових змагань на завершення частини гітара знов передає оркестру ініціативу.

Друга частина (Andantino) з підзаголовком «Сициліана» налаштовує соліста, оркестр і слухача на контрастні, але традиційно гітарні образи: старовинний італійський танець пасторального характеру в поєднанні вокально-інструментальних начал гітарному інструменталізму знайомий з XVII–XVIII століть. Меланхолійна-відчужена тема мелодики у хоральному викладенні знову розпочинається в оркестрі. На форі короткого фактурного димінуендо вступає гітара. Гітарний тембр з подібною образністю чудово поєднується у звучно-історичній пам'яті, тож звучить дуже колоритно. Вдавана «усунутість» від світу з відтінком скорботи все ж має свою характерну танцювальну «пружину» – пунктирний ритм поступово пронизує тканину, а шістки шістнадцятих на 6/8 в акомпанементі (то у гітарі, то у оркестрі) дозволяють чудовій італійській мелодії ніби уособлювати найяскравіше сонце цієї щедрої країни, чистоту і прозорість зігрітого ним повітря (при такій красі можна і трохи забутись, увійти в меланхолійність). У гедоністично-пантеїстичному забарвленні цієї частини можна побачити романтичні забарвлення.

Третя частина (Allegretto) представляє жанрове втілення полонезу, що також можна розглядати як перед романтичне забарвлення, висвітлення майбутньої романтичної моделі полонезності. Бравурно-піднесений і одночасно вишуканий характер теми відтворює відчуття життєвої повноти, радості буття, оптимістичного настрою у кращих «гуманістичних» традиціях. Гітара тут вступає від самого початку, в розщепленості прозорого двоголосся з епізодичними акордовими «крапками» наприкінці періодів. Природна камерність гітарного звучання співзвучна життєлюбній м'якості і поступливому характеру музики. Оскільки жанрова модель полонезу включає і таку рису, все звучить органічно і урочисто. Після двократного співставлення, а також каденційно-імпровізаційного середнього епізоду, соліст і оркестр «зливаються» в однодумстві ствердження гармонії, позитиву і краси.

Гітарний концерт Джуліані за духом і формою досконалий, як творіння віденських класиків. Однак у ньому Відень ніби знаходиться під небом Італії. Цьому твору композитора не відмовиш в рафаелевської светозарної красі, яка не має і тіні похмурого європейського романтизму.

Перший досвід Джуліані в гітарному концерті виявився щасливим, як знаменитий Перший концерт для фортепіано з оркестром Петра Ілліча Чайковського.

**Висновки.** Період творчої виконавсько-композиторської активності Мауро Джуліані припадає на час розквіту класичної гітари з кінця XVIII століття до 1830–1840 років, а також бурхливого розвитку романтичних засад; нового, віртуозного сольного-професійного інструменталізму та надзвичайного поширення музикування в побуті. У цьому відношенні мобільна багатоголосна гітара виявилася дуже доречною. Розвиток концертного гітарного інструменталізму потребував жанрового й мовно-інструментального оновлення. Тому створення Джуліані перших гітарних концертів було підготовлене усім культурно-естетичним та музичним контекстами вказаного періоду.

Блискуче виконавське «обличчя» Джуліані, зокрема у виконанні власних концертів для гітари з оркестром, визнане його великими сучасниками (Л. Бетховен, Й. Гайдн, Н. Паганіні, Дж. Россіні), стверджували рівноправність гітари як концертного інструмента з іншими «сольниками» (скрипкою і фортепіано). Це художньо переконливо доводить гітарний концерт A-dur, op.30, який демонструє органічний синтез типів мис-

лення віденського класицизму з італійської народною і професійною музикою у втіленні блискучої віртуозності, зримо-яскравою звуковою образністю і прискіпливою обробкою музичного тексту та ясністю форми.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вольман Б.Л. Гитара и гитаристы. Очерк истории шести-струнной гитары. Ленинград : Музыка, 1968
2. Ганеев В.Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : дисс... канд.. искусствовед. : 17.00.02./ Саратов. гос. консерв. имени Л. Собинова. Саратов, 2006. 185 с.
3. «Джулианиада»: журнал его имени. История гитарі в лицах. 2013. № 3(09). С. 31–36.
4. Иванников Т. Тенденции развития гитарного искусства 1970–2010 годов : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины имени П.И. Чайковского. Киев, 2012. 185 с.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III. Москва, 1996. 189 с.
6. Ливанова История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. Т. 2: XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Музыка, 1982. 622 с.
7. Родионов В.К. Классическая гитара в лицах: Мауро Джулиани. URL : <https://proza.ru/2013/04/27/1498>.
8. Русанов В.. Мауро, Эмилия и Махаил Джулиани. *История гитары в лицах*. 2013. № 3(09). С. 15–19.
9. Тавровский В. Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной «крылатой фразы». *История гитарі в лицах*. 2013. № 3(09). С. 40–53.

### REFERENCES

1. Volman, B. (1968) Guitar and guitarists. Essay on the history of the six-string guitar. L.: Music. [in Russian].
2. Ganeev, V.R. (2006) Classical guitar in Russia: on the problem of academic status. Candidate's thesis. Saratov. [in Russian].
3. "Julianiada": a magazine named after him. The history of the guitar in persons. (2013). № 3 (09), p. 31–36. [in Russian].
4. Ivannikov, T. (2012) Trends in the development of guitar art in 1970 – 2010. Candidate's thesis. Kyiv. [in Russian].
5. Kirillina, L. (1996). Classical style in music of the 18th - early 19th centuries.(Vol.3). [in Russian].
6. Livanova, T. (1982). History of Western European music before 1789. M.: Music Vol. 2. [in Russian].
7. Rodionov, V.K. (2013). Classical Guitar Faces: Mauro Giuliani. Retrieved from <https://proza.ru/2013/04/27/1498> [in Russian].
8. Rusanov, V. (2013) Mauro, Emilia and Makhail Giuliani, The history of the guitar in persons, 3 (09), 15-19. [in Russian].
9. Tavrovsky, V. (2013) We won't give up ours, but we don't need someone else's either. On the history of one "catch phrase", The history of the guitar in persons, . 3 (09), 40-53. [in Russian].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 781.5+781.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-9>

**Галина Фёдоровна Завгородняя**

ORCID: 0000-0002-8271-7712

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки и композиции

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

[galina.zavgorodnyaya@gmail.com](mailto:galina.zavgorodnyaya@gmail.com)

### СЕМАНТИКА ЗВУКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

*Цель статьи* состоит в определении конструктивно-семантических функций звука как центрального элемента музыкального языка, определяющего специфику современного музыкального мышления и стилевых показателей творчества украинских композиторов на рубеже XX–XXI ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельской, А. Козаренко). **Методология исследования** опирается на комплексное использование принципов системного и музыкально-исторического методов, а также метода музыкально-стилевого анализа. Подобный методологический подход к проблеме индивидуально-композиторской трактовки драматургического, композиционного и семантического потенциала звуковой единицы даёт возможность рассмотрения её в широком содержательном контексте. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании указанных функций звука в творческом наследии современных украинских композиторов и рассмотрении их в качестве ведущей стилиевой координаты. Это связано с формированием музыковедческих представлений о системных уровнях музыкального мышления современности и индивидуальных композиторских стилях. **Выводы.** Множественность индивидуально-композиторских принципов формирования звукового

пространства музикальної композиції обнаружує особу роль звука и его функциональну незалежність як особого звена в общих законах композиції того или иного стилевого напрямку. В аспекте жанрово-стилевої психології музикального мислення звук має, а точніше кожен раз отримує свої функціональні (драматургічні, композиційні, семантичні) закономірності, які координують творче мислення композитора. Принцип поєднання технологічної установки композитора на поліфонічні прийоми і імпровізаційного стилю музикального викладу є одним з варіантів музикально-художественної реалізації вказаних функцій звукової одиниці (А. Козаренко); тембрально-висотний параметр звука виконує функцію фактурної організації музикальної тканини, семантику її тембральних компонентів і звуковисотних показувачів (К. Цепколенко); система звукової організації музикального вироблення поєднує в одночасності композиційно-технічні закономірності органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки і мінімалізму, в результаті свободних горизонтально-вертикальних поєднань звуків формують фактурний рельєф (Ю. Гомельська).

**Ключові слова:** звук, звукове пространство, музикальне пространство, семантика звука, функції звука, індивідуальний стиль композитора, поліфонічне мислення.

**Завгородня Галина Федорівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Семантика звуку в контексті художньо-конструктивної організації музичного простору**

**Мета статті** полягає у визначенні конструктивно-семантичних функцій звуку як центрального елемента музичної мови, що визначає специфіку сучасного музичного мислення і стильових показувачів творчості українських композиторів на рубежі ХХ–ХХІ ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Козаренко). **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання принципів системного і музично-історичного методів, а також методу музично-стильового аналізу. Подібний методологічний підхід до проблеми індивідуально-композиторського трактування драматургічного, композиційного і семантичного потенціалу звукової одиниці надає можливостей розгляду її в широкому змістовному контексті. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні зазначених функцій звуку в творчій спадщині сучасних українських композиторів і розгляду їх в якості ведучої стильової координати музичної творчості. Це пов'язано з формуванням музикознавчих уявлень про системні рівні музичного мислення сучасності і індивідуальних композиторських стилів. **Висновки.** Множинність індивідуально-композиторських принципів формування звукового простору музичної композиції виявляє важливу роль звуку та його функціональну незалежність у загальних законах композиції того чи іншого стилевого напрямку. В аспекті



жанрово-стильової психології музичного мислення звук володіє, а точніше кожен раз набуває свої функціональні (драматургічні, композиційні, семантичні) закономірності, які координують творче мислення композитора. Принцип поєднання технологічної установки композитора на поліфонічні прийоми та імпровізаційного стилю музичного викладу є одним із варіантів музично-художньої реалізації зазначених функцій звукової одиниці (О. Козаренко); тембрально-висотний параметр звуку виконує функцію фактурної організації музичної тканини, семантику її тембральних компонентів і звуковистих показників (К. Цепколенко); система звукової організації музичного твору поєднує в одночасності композиційно-технічні закономірності органума середньовіччя, процесуальність симфонічного мислення, додекафонної техніки і мінімалізму, в результаті вільні горизонтально-вертикальні поєднання звуків формують фактурний рельєф музичного простору (Ю. Гомельська).

**Ключові слова:** звук, звуковий простір, музичний простір, семантика звуку, функції звуку, індивідуальний стиль композитора, поліфонічне мислення.

*Zavgorodnyaya Galina Fedorovna, Doctor of Art, Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Semantics of sound in the context of artistic and constructive organization of musical space**

**The purpose** of the article is to determine the constructive-semantic functions of sound as the central element of the musical language, which determines the specifics of modern musical thinking and stylistic indicators of the work of Ukrainian composers at the turn of the XX–XXI centuries. (К. Тsepколенко, Y. Gomelskaya, A. Kozarenko). **The research methodology** is based on the complex use of the principles of systemic and musical-historical methods, as well as the method of musical-style analysis. Such a methodological approach to the problem of the individual composer's interpretation of the dramatic, compositional and semantic potential of a sound unit makes it possible to consider it in a wide meaningful context. **The scientific novelty** of the article lies in the study of the specified functions of sound in the creative heritage of modern Ukrainian composers and their consideration as the leading stylistic coordinate. This is due to the formation of musicological ideas about the systemic levels of contemporary musical thinking and individual composer styles. **Conclusions.** The plurality of individual-composer principles of the formation of the sound space of a musical composition reveals a special role of sound and its functional independence as a special link in the general laws of composition of a particular style direction. In the aspect of genre-style psychology of musical thinking, sound possesses, or rather, each time acquires, its functional (dramatic, compositional, semantic) patterns that coordinate the composer's creative thinking. The principle of combining the composer's technological attitude towards polyphonic techniques and the improvisational style of musical presentation is one of the options for the musical and artistic implementation of the specified functions of the sound unit (A. Kozarenko); the timbre-high-altitude parameter of the

*sound performs the function of the texture organization of the musical fabric, the semantics of its timbre components and sound indicators (K. Tsepkoenko); the system of sound organization of a piece of music combines in simultaneity the compositional and technical laws of the organum of the Middle Ages, the processuality of symphonic thinking, dodecaphonic technique and minimalism, as a result, free horizontal-vertical combinations of sounds form a textured relief (Yu. Gomelskaya).*

**Key words:** *sound, sound space, musical space, sound semantics, sound functions, individual composer's style, polyphonic thinking.*

**Актуальность темы.** Современное музыкознание неизменно обращается к проблеме индивидуальных особенностей композиторского стиля, которые обусловлены свободой творческой интерпретации музыкального языка и композиционных структур, сложившихся в ходе эволюции музыкального искусства. В музыке как «искусстве звуков» фундаментальным значением обладает звук – как автономное явление музыкального языка (структурно-функциональная единица) и как характеристика звучащей фактуры музыкального произведения (звуковое пространство). Современное композиторское мышление стоит на позициях творческого переосмысления функциональной роли звука как основного элемента музыкального языка, что приводит к возникновению совершенно новых представлений о параметрах звукового пространства и его семантических свойствах, как и семантики звука в целом. Соответственно, возникает необходимость исследования данных процессов, отражающих новые возможности музыкально-художественной выразительности звука как основного элемента музыкального искусства.

**Цель статьи** состоит в определении конструктивно-семантических функций звука как центрального элемента музыкального языка, определяющего специфику современного музыкального мышления и стилевых показателей творчества украинских композиторов на рубеже XX–XXI ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельской, А. Козаренко).

**Научная новизна** статьи заключается в исследовании указанных функций звука в творческом наследии современных украинских композиторов и рассмотрении их в качестве ведущей стилиевой координаты. Это связано с формированием музыковедческих представлений о системных уровнях музыкального мышления современности и индивидуальных композиторских стилях.

**Изложение основного материала.** Вхождение в систему музыки как особого вида искусства начинается с осмысления элементарной единицы музыкального языка – звука, который определяет базовую основу самого факта её существования. Такая особая роль звука обусловлена спецификой самого факта его появления и существования на определенном этапе развития человечества. Звук стал музыкальным только на основании длительного творческого процесса, который способствовал его отделению от всех иных окружающих нас звуков. Иными словами, звук возникает как результат того или иного количества колебаний, обеспечивающих его высоту. Следовательно, изначально семантика звука является творческим актом композитора. Каждый звук обладает своим уровнем выразительности (высота, тембр, регистр), своей конструктивной оформленностью (жанр, стиль, профессиональная или народная музыка т.д.), своей спецификой выполнения функциональной нагрузки (полифония, гомофония, джазовая импровизация или литургия) как индивидуально, так и в общем параметре художественного целого, что не свойственно для других видов искусства.

Соответственно, можно отметить, что совокупность отмеченных нами составляющих элементов-систем (звук, ритм, гармония, мелодия, тембр, регистр, фактура и т.д.) формируют систему более высокого порядка, которая основана на множественных взаимоотношениях между первичными элементами-знаками. Музыка, таким образом, представляет собой сложную многоуровневую структуру, обладающую особой семантической глубиной ее информационных зерен. Смысловая заряженность этих информационных зерен образует конструктивно-содержательное единство пространственно-временной структуры, которая насыщена уникальным проявлением авторской воли и принципиально направлена на «расшифровку» и исполнительской интерпретацией, и слушательским восприятием. Возникает ощущение «звукового» спектра отдельно взятого звука, реализация которого происходит на разных уровнях. Следствием этого процесса является изменение звукового континуума пространственно-временных координат, что образует в итоге семантическое поле музыкального текста.

Именно семантическое поле, учитывая временную природу музыкального искусства, обуславливает *направленность*

енергетики звукового пространства. Пульсация напряженности энергетике звуковой материи всего объема фактуры и рождает, и подпитывает, и композиционно обобщает музыкальную мысль. Именно таким образом возникает семантика конкретного музыкального смысла как источника логики развертывания музыкальной драматургии, обеспечивая и подчеркивая психологическую основу жанрово-стилевой самобытности композиторского почерка. В таком контексте музыкальный звук определяет все параметры формирования художественного целого, ибо музыка – искусство звука.

Музыкальный звук – явление эволюционное, своими корнями он глубоко врос в далекие исторические времена и берет начало от первого звука в природе, который стал информационным и духовно-выразительным приемом познания мира, он фокусирует и организует музыкальное пространство, определяя его основные закономерности в аспекте существования и формирования всех элементов музыкального языка как основного способа познания и взаимоотношения со всем окружающим миром. Звук как элемент всеобщей системы конструирования музыкальной ткани находится в специфической системе соподчинения, обладая тем не менее своей системой проекции в данном звуковом пространстве. В таком контексте звук существует в единстве своих возможностей и как точечная мозаика классической системы музыкального языка. Но одновременно звук при множественности своих показателей существует в единстве с другими его составными элементами.

Особая глубина информационного поля звука в музыке на рубеже XX–XXI веков становится специфически параметром как на стадии его зарождения, так и в процессе эволюции, что, естественно, значительно влияет на все элементы музыкального языка: «Вслушивание в звук, ощущение тона как макрокосмоса, – отмечает А. Жарков, – порождает общую тенденцию глобального тембрового синтеза» [3, с. 107].

Центральной осью направленности музыкального мышления XX века выступает самодостаточность звука, которая порождает множественность направлений в полифоническом Ренессансе на рубеже столетий. Такая «полифония» направлений (классика и эстрада, додекафония и фольклор, возрождение этнических культур и техно-музыка) приводит к необходимости поиска исходной «точки отсчета» для оценки множественности направлений современного

музыкального искусства. По мысли А. Самойленко, «семантические функции музыки возникают как жанровые, то есть как обусловленные путями, возможностями вхождения музыкального феномена в реальный жизненный контекст, связанные с согласованием жизненного предназначения и художественного оформления музыкального звучания» [4, с. 88].

В условиях «снятия с пьедестала» основных показателей музыкального языка, таких как лад, тональность, происходит изменение представлений о вертикали и горизонтали. Естественно, вступают в силу иные законы их формирования и структурирования типов фактуры. На особый уровень поднимаются пристальная оценка звука и его конструктивная роль в музыкальном пространстве. На наш взгляд, именно с данных позиций можно проникнуть в систему мышления эпохи, в систему законов формирования музыкального пространства и в специфику индивидуальных особенностей стиля композитора. Как известно, в предыдущие стилевые эпохи постепенно кристаллизовалась структурная ёмкость звука как своеобразной молекулы музыкальной материи.

В музыке XX столетия звук становится равноправной точкой серии, на этой основе тема осуществляет интонационно свободно развертывающийся сериальный круг, на этой основе возникают автономные голоса, линии, пласты, расслаивающие музыкальную ткань. Таким образом, четко очерчивается темброво-регистровый параметр общего рельефа музыкальной ткани. Иногда возникает интересная разновидность композиции, которая начинается от одного звука и, завершая композицию, к нему же свёртывается. Мы определяем данный звук как опорный или как основной тон, выполняющий функцию своеобразной примы несуществующего тонического трезвучия. И действительно, подобно тонику такой звук выступает точкой отсчета в аспекте пространственных координат музыкального пространства.

К примеру, опорным тоном звуковой материи *Первой камерной симфонии К. Цепколенко «Параллели»* выступает звук «ля». Он и открывает симфонию, и вся лавина звучания свёртывается в нём. Отметим, что данный основной тон «ля» так же является основным звуком, вернее основным тоном в тематическом материале всей симфонии. Вокруг него концентрируется весь музыкальный тематизм контрапунктически развертывающихся линий-пластов, а именно: канона в нисходящую

секунду, кластеров, которые цементируют вертикальные параметры музыкальной ткани симфонии, фокусируя звуки серии в одновременности. При этом можно особо отметить ярко выделяющуюся солирующую линию альты, основанную на линейном разворачивании по горизонтали сериального круга. В таком контексте специально выделена партия фортепиано, которая пронизывает всё звуковое пространство симфонии и по горизонтали, и по вертикали. Партия фортепиано является, таким образом, одним из вариантов развёртывания звуков серии. Пространственная независимость каждой линии и их контрапунктических переплетений подчеркнута интервалом секунды, высвечивающимся по разным графическим параметрам звукового пространства симфонии. Такая пространственная обособленность особо подчеркивается господством принципов *комплементарности*, *разновременности* и *асинхронности*, которые являются основными формообразующими принципами любой полифонической фактуры.

В произведениях другого композитора, *А. Козаренко*, фактуру формирует пласт архаики полифонических приёмов на основе своеобразного прорастания европейской классической полифонии в недра украинской культуры. Особая национальная почвенность языка композитора проявилась в его своеобразном триптихе *«Инвенции для четырех мелодических инструментов»*, в которых ярко выстроена индивидуальная проекция звукового пространства в разных точках его свечения. Подчеркивается равенство всех звуков десятизвучной серии, которые разновременно «струятся» по своим направлениям в общем пространстве, что усилено интервалом тритона и между пластинами, и внутри их. Сочетание чисто полифонического приема бесконечного канона с яркой рельефностью мелодической линии создает эффект «интонационного кластера» всей партитуры.

В целом музыкальное пространство в произведениях *А. Козаренко* организуется постоянно струящимся звуковым потоком, который ограничен рамками канона. Необыкновенное сочетание четкой технологической установки на канон и импровизационной природы высказывания определяет стилевые границы музыкального языка композитора. Чётко сконцентрированная аура отдельного звука погружается в глубину общего звукового пространства. Тембровая окраска каждого звука выполняет свою функциональную нагрузку

в общей звуковой радуге, сохраняя индивидуальность каждой составляющей ее звуковой единицы. Можно на этой основе выделить или подчеркнуть интересную закономерность, а именно: сами по себе элементы музыкального языка – звук, ритм, фактура, динамика, регистр и т.д. – имеют четко очерченные границы своих возможностей, а возникающие на их основе системы взаимоотношений безграничны и в общих стилевых рамках, и в границах индивидуального направления творческих исканий композитора. Иными словами, семантика жанрового пространства дает безграничные возможности комбинирования элементами музыкального языка, но в ограниченном пространстве их сосуществования.

Особый аспект приобретает семантика звука в контексте художественно-конструктивной организации музыкального пространства в произведениях *Ю. Гомельской*. Композитор создает индивидуальную языковую модель с позиций самобытности жанрово-стилевых закономерностей от интонирования звука до общей композиции. Система звуковой организации сочетает в одновременности традиции органума средневековья, процессуальности симфонического мышления, додекафонной техники и минимализма. Возникает своеобразный тип фактуры, органично соединяющий черты всех известных нам её разновидностей. «Такая специфика структурной иерархии музыкального языка, – подчёркивает М. Арановский, – и предполагает особую выразительную роль мельчайших элементов формы (мотив, фраза), что, естественно, обеспечивает им информационную емкость. Совокупность изначально выразительных ячеек образует определенную пространственно-временную структуру, как специфического приема изложения музыкальной ткани в данном конкретном – полифоническом – параметре её существования» [1, с. 27].

Ю. Гомельская акцентирует пространственный аспект фактуры, и составляющие его элементы (звук, серия, тембр, ритм и т.д.) являются точками отсчета, формируя логику развертывания музыкальной драматургии. Скольжение этих отдельных единиц в диапазоне фактуры напоминает эффект падающих звезд, где полифоническая асимметрия линий очерчивает бесконечность ритмического дыхания в данном замкнуто-разомкнутом звуковом пространстве. Подобное погружение в пространственную перспективу выдвигает пространство как основную конструктивно-смысловую единицу звуковой



материи произведений композитора. Подобный пространственный аспект фактуры, на наш взгляд, аналогичен смене рельефа красок в живописи, что особо подчеркнута яркостью тембровых соотношений, особому графику расположенных тембровых линий, взаимодействию в них звуковысотных акцентов. Усиливается, таким образом, эффект бесконечности движения в конкретном музыкальном пространстве. «Непрерывность интонационного пространства-времени вместе с акцентированием направления и способностью сжиматься и рассеиваться – образуют основу переживания своеобразных «энергетических волн» и «силовых потоков», составляющих, – по мнению М. Старчеус, – особую сторону выразительности музыкального развёртывания. Различие в рисунках распределения таких волн и потоков нередко становится характерной чертой стиля» [5, с. 158]. Структурирование всех элементов фактуры организует звуковую материю и обеспечивает особую специфику полифонизма всего музыкального пространства. А именно: чисто полифонические приемы – это своеобразная система координат, при этом композитор не стремится как в классической полифонии к постепенному развёртыванию музыкального пространства, не расслаивает пространство на контрапунктические пласты. Мы наблюдаем в произведениях Ю. Гомельской одновременное сочетание полифонии и по горизонтали, и по вертикали в пределах всего объема «звукового мира» произведения. Неожиданные, самые непредсказуемые сочетания звуков в кластерах вписываются в четко выбранный рельеф фактуры. Проекция одного или разных типов фактуры положена в основу процесса формообразования, отмечая, таким образом, основные этапы драматургии.

**Выводы.** Подводя итог, можно отметить, что множественность аспектов формирования музыкального пространства подчеркивает особую роль звука и его функциональную независимость как особого звена в общих законах композиции того или иного стилизованного направления. В аспекте жанрово-стилевой психологии музыкального мышления звук обладает, вернее каждый раз приобретает свои закономерности в аспекте формирования музыкального пространства. «Цель настоящего анализа, – считал Э. Денисов, – в попытке проникнуть хотя бы на время в творческую лабораторию художника и помочь прикоснуться к той тайне, которая лежит в основе всякого подлинно великого произведения искусства» [2, с. 6].

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ**

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 208 с.
3. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музикознавство: з XX у XXI століття*. Вип. 7. Київ, 1999. С. 101–108.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
5. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.

**REFERENCES**

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Denisov, E. (1986). Contemporary Music and Problems of the Evolution of Composer Technique. Moscow: Soviet composer [in Russian].
3. Zharkov, A. (1999). Some integrative tendencies in art on the eve of the XXI century. The paragmatic nature of the composition technique. *Scientific bulletin NMAU P. I. Tchaikovsky. Music knowledge: from XX to XXI century*. Vol. 7. S. 101-108. Kiev [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. Dialogue problem. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Starcheus, M. (2004). On the chronotopes of musical thinking. *Music Academy*. No. 2. S. 156-163. Moscow [in Russian].

УДК 78.03+787.1/087.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-10>**Юлія Александровна Грибиненко**

ORCID: 0000-0003-4891-5157

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

j.a.g@ukr.net

## АВТОРСКАЯ МОДЕЛЬ ПОЛИСТИЛИСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИМЕРЕ ЕГО СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО “POST SCRIPTUM”)

*Целью работы* становится выявление особенностей трансформации полистилистического метода в творчестве Валентина Сильвестрова, рассмотрение механизмов стиливых взаимодействий в его сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum”. **Методология.** В работе применен комплексный подход, который основывается на сочетании системно-исторического, жанрово-стилевого, семантического и сравнительно-аналитического методов. **Научная новизна работы** заключается в углублении понимания специфики композиторского стиля В. Сильвестрова. Рассмотрение индивидуально-авторского типа стиливого синтеза в творчестве композитора остается, как правило, на периферии исследовательских интересов. Однако именно этот подход помогает более глубокому, всестороннему пониманию уникальности композиторского стиля В. Сильвестрова. Именно он обуславливает качественно новую сферу образности, которая сформировалась в творчестве автора, во многом благодаря использованию аллюзивной техники. **Выводы.** Современную ситуацию в музыке В. Сильвестров считает преддверием, состоянием накануне некоего всеобъемлющего универсального стиля. Этот стиль для него – своеобразная постлюдия, собрание отзвуков, ответ на уже произнесенное, комментарий и к жизни, и к музыке. В направленности на этот универсальный стиль открываются некоторые общие свойства музыки как звуковой формы, как звучания. Интерес к ним во многом объясняет интерес В. Сильвестрова и к конкретным композиционным формам, и к способам их использования. Полистилистический диалог в музыке В. Сильвестрова осуществляется и как диалог «своего-чужого», осуществляя который композитор стремится найти новую близость, новую степень тождества; и как «встреча» старого и нового – уже известного, даже традиционного, и неожиданного, индивидуализированного в смысловых значениях композиционно-

стилистической организации музыкальных образов. В. Сильвестров создает свою модель полистилистики, делает свои выводы, что и является в формировании глубинной идеи полистилистики важнейшим фактором и позволяет выйти на уровень эстетического обобщения. С этих позиций мы можем говорить о наличии новой лирики у В. Сильвестрова – деперсонифицированной, но медитативно-углубленной.

**Ключевые слова:** полистилистика, авторская модель, стиль, аллюзия, ослабленная динамика.

**Грiбiнcькo Юлiя Олeксaндрiвнa**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри iсторii музики та музичної етнографii Одеської національної музичної академii iменi А. В. Нежданової

**Авторська модель полiстилiстики у творчостi В. Сильвестрова (на прикладi його сонати для скрипки i фортепiано “Post Scriptum”)**

**Мета роботи** – виявлення особливостей трансформації полiстилiстичного методу в творчостi Валентина Сильвестрова, розгляд механiзмiв стильових взаємодiй у його сонатi для скрипки i фортепiано “Post Scriptum”. **Методологiя.** У роботi застосовано комплексний пiдхiд, який ґрунтується на поєднаннi системно-iсторичного, жанрово-стильового, семантичного та порiвняльно-аналiтичного методiв. **Наукова новизна роботи** полягає в поглибленнi розумiння специфики композиторського стилю В. Сильвестрова. Розгляд iндивiдуально-авторського типу стильового синтезу в творчостi композитора залишається, як правило, на периферiї дослiдницьких iнтересiв. Однак саме цей пiдхiд допомагає бiльшi глибокому, всебiчному розумiнню унiкальностi композиторського стилю В. Сильвестрова. Саме вiн зумовлює якiсно нову сферу образностi, яка сформувалася в творчостi автора, багато в чому завдяки використанню аллюзивної технiки. **Висновки.** Сучасну ситуацiю в музицi В. Сильвестров вважає передоднем, станом напередоднi якогось всеосяжного унiверсального стилю. Цей стиль для нього – своєрiдна постлюдiя, збирання вiдзвукiв, вiдповiдь на вже сказане, коментар i до життя, i до музики. У спрямованостi на цей унiверсальний стиль вiдкриваються деякi загальнi властивостi музики як звукової форми, як звучання. Iнтерес до них багато в чому пояснює iнтерес В. Сильвестрова i до конкретних композицiйних форм, i до способiв їх використання. Полiстилiстичний дiалог у музицi В. Сильвестрова вiдбувається i як дiалог «свого-чужого», здiйснюючи який композитор прагне знайти нову близькiсть, новий ступiнь тотожностi; i як «зустрiч» старого i нового – вже вiдомого, навить традицiйного, i несподiваного, iндивiдуалiзованого у смислових значеннях i композицiйно-стилистичної органiзацiї музичних образiв. В. Сильвестров створює свою модель полiстилiстики, робить свої висновки, що i є у формуваннi глибинної iдеї полiстилiстики найважливишим фактором i дозволяє вийти на рiвень естетичного узагальнення. З цих позицiй ми можемо говорити про наявнiсть нової лирики у В. Сильвестрова – деперсонiфiкованої, але медитативно-поглибленої.

**Ключовi слова:** полiстилiстика, авторська модель, стиль, аллюзия, ослаблена динамiка.

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

**Author's model of polystylistics in the works of V. Silvestrov (on the example of his sonata for violin and piano "Post Scriptum")**

**The purpose of work** is to identify the features of the transformation of the polystylistic method in the work of Valentin Silvestrov, to examine the mechanisms of stylistic interactions in his sonata for violin and piano "Post Scriptum". **Methodology.** An integrated approach is applied in the work, which is based on a combination of system-historical, genre-style, semantic and comparative-analytical methods. **The scientific novelty of the work** lies in the deepening of understanding of the specifics of V. Silvestrov's composing style. Consideration of the individual author's type of stylistic synthesis in the work of a composer, as a rule, remains on the periphery of research interests. It is he who determines a qualitatively new sphere of imagery, which has formed in the author's work, largely due to the use of allusive technology. **Conclusions.** V. Silvestrov considers the contemporary situation in music to be a threshold, a state on the eve of a certain all-embracing universal style. For him this style is a kind of postlude, collecting echoes, responding to what has already been said, commenting on life and music. Direction on this universal style reveals some general properties of music as a sound form, as a sound. The interest in them largely explains the interest of V. Silvestrov both in specific compositional forms and in the ways of their use. The polystylistic dialogue to the music of V. Silvestrov is carried out as a dialogue of "friend or foe", in which the composer seeks to find a new closeness, a new degree of identity; and as a "meeting" of the old and the new – already known, even traditional, and unexpected, individualized in the semantic meanings and compositional-stylistic organization of musical images. V. Silvestrov creates his own model of polystylistics, draws his own conclusions, which is the most important factor in the formation of the deep idea of polystylistics and allows one to reach the level of aesthetic generalization. From these positions, we can talk about the presence of new lyrics in V. Silvestrov – depersonalized, but meditatively profound.

**Key words:** polystylistics, author's model, style, allusion, weakened dynamics.

**Актуальность темы исследования.** Полистилистический метод во второй половине XX века позволил развернуть в музыкальной культуре панораму необъятной широты и представить в ней различные противопоставления ассоциативным путем – путем стилевых аллюзий и цитат. Композиторы вводили в сочинения все мыслимые стили, практически достигая исчерпанности всех известных стилевых представлений, одновременно стремясь утвердить свое авторское начало. Данная диалогическая позиция, для которой типично взаимодействие «чужого–своего» и «своего–чужого», которая

связана с раскрытием «полифонических» возможностей каждого выразительного приема, каждого образного элемента, становится основой полистилистики как композиторского метода.

В свете сказанного актуализируется творчество Валентина Сильвестрова. Композитор не отрицает полистилистические тенденции в своем творчестве, но придает им совершенно иной смысл. Сущность композиторского метода В. Сильвестрова сводится не к коллажному сопоставлению или ярко выраженной цитации, а к сведению к тождеству всех фигурирующих в сочинении систем и стилей. Композитор стремится к максимальному сокращению дистанции между «своим» и «чужим» словом, к созданию «бесшовной» композиции. Как справедливо отмечает М. Нестьева, стилевое взаимодействие такого порядка происходит на «молекулярном» уровне, оно выглядит как союз с художниками прошлого» [6, с. 21]. Подобная корреляция жанровых и стиливых «знаков» музыки обнаруживает себя как обновление музыкальной памяти, то есть повторение-возобновление тех музыкальных идей, без которых невозможно представить себе ценностный комплекс музыкальной культуры. В этом отношении наиболее близким для Сильвестрова типом полистилистики может стать «центробежный» как наиболее точно воспроизводящий пути и способы реализации стиливых взаимодействий в его творчестве.

Именно через полистилистические приемы композитор реализует ключевую идею своего творческого метода: постоянное возвращение к эстетическим идеалам прошлого, так называемым «интонационным клише» в музыке. Данную позицию В. Сильвестров объясняет необходимостью уникальных, вечно ожидаемых моментов, за которые произведения и становятся любимыми. «Есть такое мнение: все, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскриптума. В развитой культуре, которая уже все как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намека» [6, с. 133].

Наиболее близким, «родным» среди полистилистических приемов для В. Сильвестрова становится аллюзия. Она оказывается, по сравнению с цитатой, например, гораздо гибче; более гармонично координируется с основным «корпусом» произведения. Данная гибкость аллюзии, на наш взгляд, достигается большой степенью органичности вплетения

«чужого слова» в авторский текст путем трансформации, изменений заимствованного материала, в том числе интонационных. Аллюзивные приемы включения «чужого» слова отличаются невероятной текучестью, максимальной завуалированностью границ вводимого материала. Интеграция в авторскую речь иностилевого фрагмента посредством аллюзии интересно именно своей «неуловимостью», многогранностью, глубиной стилевых аналогий, что, несомненно, и привлекает В. Сильвестрова так же, как и других композиторов, чьим творческим методам чужда плакатность.

Камерно-инструментальная сфера в этом отношении оказывается своеобразным тезаурусом. Именно в ней формируется то, что впоследствии станет важной и необходимой составляющей (и в полистилистическом аспекте) также, например, для симфонической музыки композитора. Поэтому можно утверждать, что камерная сфера в творчестве В. Сильвестрова становится концептуально значимым направлением, отражающим этапы становления нового «метафорического» стиля композитора и его существенный аспект.

**Целью работы** становится выявление особенностей трансформации полистилистического метода в творчестве Валентина Сильвестрова, рассмотрение механизмов стилевых взаимодействий в его сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum”.

**Изложение основного материала.** Соната для скрипки и фортепиано “Post scriptum” принадлежит в творчестве Валентина Сильвестрова к группе камерных постлюдий. Программный подзаголовок произведения указывает на идею ретроспекции как основную в этом сочинении. Известно, что у В. Сильвестрова феномен “Post” встречается и как название части (например, заключительная часть в Третьей фортепианной сонате), и как самостоятельный жанр постлюдии (например, известные Постлюдия для скрипки соло, Постлюдия DSCN для сопрано и фортепианного трио, Постлюдия для виолончели и фортепиано, Постлюдия для фортепиано и оркестра). По мнению М. Кузнецовой, постлюдия создает собственное поле значений, связанных со сферой момента, рефлексии, воспоминаний, мемориальной поэтики [3].

Написанная в 1990 году, соната “Post scriptum” венчает серию постлюдий 1980-х годов. Она относится к тому периоду творчества, когда композитор отходит от авангардных



устремлений, от обращения к сериальной технике, и полностью погружается в мелодичность и лиричность, в новую простоту, содержащую глубокий философский подтекст.

Вся музыка сонаты пронизана аллюзиями на творчество классиков и романтиков. Это неслучайный выбор композитора, поскольку именно в их сочинениях для В. Сильвестрова и содержится тот самый эталон красоты и совершенства, в постоянном поиске которого и находится большую часть своей жизни автор. Направляя нас к знакомым интонационным пластам, композитор заимствует их и высказывает как собственные, представляя в контексте особенностей своего музыкального языка. Авторский ретроспективный взгляд, таким образом, воссоздает романтические основы собственного творчества, желая разбудить в современном человеке чистоту восприятия, присущую эпохе романтизма.

Соната для скрипки и фортепиано “Post scriptum” трехчастна. Первая часть – Largo – самая масштабная, сменяется более камерными второй – Andantino и третьей – Allegro vivace, con moto – частями. Все три части цикла идут attacca. При этом между первой и второй частями композитор сохраняет зазор в 7 тактов пауз, между второй и третьей – в два такта, а в завершении всего сочинения выписано 6 тактов пауз – пауза в данном случае становится активным участником диалога звучащих и незвучащих структур, обуславливающего композицию данного опуса.

Наиболее частыми знаками громкостной динамики в сонате становятся pp и ppp. К ремаркам dolce, «легко и прозрачно», leggiero, “dolchissimo”, “legatissimo” присоединяется обозначение “lontano” (отдаленно), которое подчеркивает особую образно-содержательную направленность сочинения. В. Сильвестров тщательно выписывает множественные динамические и агогические нюансы, детально уточняя музыкальный текст сонаты. Эти достаточно подробные указания, наряду со значительностью артикуляции, штриховой техники, позволяют говорить о регламентации композитором исполнительской свободы, авторском требовании от исполнителя предельной концентрации.

Первая часть опуса написана в сонатной форме. В ней весь материал организован темповым развитием Largo, Allegro, Andante, Allegretto. Обращает на себя внимание начало сонаты: в партии скрипки пять тактов выписана нота «фа», взятая

в скобки. Все это сопровождается авторским пояснением: «Плавно, как будто играя беззвучно «фа», вести смычек вверх, чтобы из воображаемой, нереальной музыки очень аккуратно возникла реальная, начало которой играет смычком вниз».

Главная партия отсылает, по наблюдению Т. Омельченко, к стилю старинной арии из медленных частей классических сонат [5]. При этом данной теме присущи особые авторские черты: *leggier*-ное звучание и ослабленная динамика. Тембры скрипки и фортепиано сливаются в гомофонно-гармоническом изложении, дополняя друг друга, активно задействуя высокий и средний инструментальные регистры. Мелодическая линия солиста насыщена галантными задержаниями, округлыми оборотами. Эти задержания вместе с арпеджированными аккордами фортепиано создают особый сонористический эффект звучащего, наполненного пространства. Композитор использует весь потенциал обертонового ряда с помощью непрерывной педали у фортепиано, а темповые *rubato*, отсылая к стилю Р. Шумана, позволяют наслаждаться звучанием разнообразных гармоний.

Побочная партия, с одной стороны, продолжает главную в тональном и динамическом плане – она почти вся звучит на непрерывной педали, с другой стороны, является контрастной, поскольку меняется темп и фактура. В партии солиста тема состоит из трех фигур: двух коротких мотивов, которые переходят в партию фортепиано; нисходящего пассажного рикошета (цифра 2) и четырехзвучной одноголосной репетиции, охватывающей партии двух инструментов восходящим секвенционным движением (цифра 6). В теме, исполняющей функцию заключительной партии, обращает на себя внимание простая фактурная формула остинатного типа, своей энергией, стремительностью развития напоминающая бетховенские образы.

Очередная смена темпа знаменует начало масштабной разработки. В ней материал экспозиции сначала находится в диалогическом взаимодействии: у фортепиано звучат элементы главной партии, а у скрипки – тревожный репетиционный мотив заключительной. Это позволяет говорить о закреплении за тембром фортепиано лирической сферы, а за скрипкой – драматических, тревожных образов.

Партия солиста в разработке изобилует разнообразными штрихами, перед исполнителем стоит непростая задача чуткого реагирования на все авторские уточнения и требования.

Рядом с *leggier*-ным звучанием композитор выписывает игру ударным штрихом (*col legno batutta*), *pizzicato* правой и левой руки, игру с сурдиной как «эхо». Эти сонористические эффекты поддерживаются нарастанием динамики. Единичные всплески *mf* приводят к кульминации на *f* (13 цифра). Далее следует сокращенное проведение побочной партии (цифра 17). Используя прием постепенного нивелирования, истаивания звука, композитор излагает на протяжении четырнадцати тактов в партии фортепиано, проходящую по разным регистрам, восходящую секвенционную репетицию. Она приводит к завершению разработки генеральной паузой.

В репризе в сокращенном варианте проводятся темы главной и побочной партий. Теперь они звучат в мрачном одноименном миноре. Главную партию скрипка исполняет с сурдиной, что придает ее тембру более глуховатое и сухое звучание по сравнению со звонкой экспозицией. Побочная партия состоит из сонористических шорохов солиста и активного паузирования в партиях обоих участников ансамбля, что приводит к разряжению фактуры и постепенному рассеиванию звучности.

Авторская ремарка «очень тихо, сдержанно и сосредоточенно» определяет характер второй части. В ее основе лежит выразительная романсового плана мелодия, изложенная в светлом *As dug* в партии скрипки и окутанная арфообразным аккомпанементом фортепиано. Композитор использует в этой части сонаты тихие динамические нюансы (задумчивая тема у скрипки звучит на *ppp*, с сурдиной), а также ставшие привычными для музыки В. Сильвестрова элегического плана, утонченные исполнительские ремарки – *leggiero*, *dolcissimo*; чуткое чередование правой и левой педалей. Свообразной тихой кульминацией части можно считать восходящее движение терциями (такты 25–27) как у солиста, так и в партии фортепиано. Также как первая часть, вторая заканчивается замиранием звуков и генеральной паузой.

Финал сонаты сопровождается следующими пояснениями композитора – «просветленно, встревоженно и напряженно». Эта часть, написанная в свободной форме, представляет собой сопоставление двух контрастных образных сфер: мира красоты, света, лиричности, закрепленного за фортепианной партией, и холодного мира бездушия у скрипки. Данная тембровая персонификация, экспонированная еще в разработке первой части сонаты, здесь достигает наивысшей точки развития.

Преимущественно музыка третьей части выстраивается на повторах тем из предыдущих частей: здесь звучат побочная партия первой части, точнее, ее репризный вариант и робкие отголоски романсовых интонаций у фортепиано из второй.

Несмотря на быстрые темповые указания, вся часть звучит довольно сдержанно. Выразительное паузирование в обеих партиях при выдержанной педали создает еще один план фактуры – звукофонический. Партия солиста состоит исключительно из сонористических эффектов: ударов древком смычка и разнообразных *pizzicato* с уточняющей авторской ремаркой «*pizzicato* левой руки должно звучать глуше, чем *pizzicato* правой руки». Перечисленное позволяет предположить, что скрипка в данной части сонаты выполняет в некотором роде функцию ударного инструмента. В то время как в партии фортепиано обращает на себя внимание регистровая разбросанность материала: глубокий бас в форме гармонической педали (нона ре-ми), дрожащий средний план на интонации тритона и проблески романсовой темы в высоком регистре. В коде части звучит только пульсация солиста, вытеснившая окончательно лиричные романсовые высказывания фортепиано. Но и ей суждено рассеяться, истаять в шесть заключительных тактов пауз сочинения.

Резюмируя представленные аналитические рассуждения, можем отметить, что в целом в данной сонате проявляются типичные для зрелого композиторского стиля Сильвестрова черты. Среди них – прозрачность фактуры, лаконичность, тяготение к одночастности, минимизированность динамических нарастаний и явных контрастов, «*leggier*-ное» звучание, регистровая дифференциация тематического материала, тихая, истаивающая в финале звучность, выразительная педализация.

Отличительными чертами данного опуса становится также использование композитором приема тембровой персонализации, где фортепиано представляет лирическую сферу, а скрипка – драматически-тревожное начало. В партии фортепиано излагается тематизм, преимущественно кантиленного склада. Ему противостоит токкатно-моторная партия скрипки, получившая такое воплощение прежде всего за счет ударной трактовки инструмента (использование *pizzicato* правой и левой руки, *col legno battuta*, рикошетов).

Вся соната решена в лирическом ключе и отсылает нас к шопеновскому стилю. Особенно это заметно в стремительной

побочной партии первой части. Кроме того, общая насыщенность музыкальной ткани сонаты особым *leggiert*-ным звучанием, темповыми *rubato* позволяет говорить об аллюзиях на романтический фортепианный стиль, в частности, уже упомянутого Ф. Шопена и Р. Шумана. Также в сонате присутствуют отсылки к бетховенским образам. Указанные аллюзии расширяют содержательные границы текста, углубляют пространственно-временную ретроспективу и перспективу лирического произведения.

**Выводы.** Современную ситуацию в музыке В. Сильвестров считает преддверием, состоянием накануне некоего всеобъемлющего универсального стиля. Этот стиль для него – своеобразная постлюдия, собирание отзвуков, ответ на уже произнесенное, комментарий и к жизни, и к музыке. В направленности на этот универсальный стиль открываются некоторые общие свойства музыки как звуковой формы, как звучания. Интерес к ним во многом объясняет интерес В. Сильвестрова и к конкретным композиционным формам, и к способам их использования. Композитор не столько создает дистанцию между «своим» и «чужим», сколько пытается подойти к нему поближе, стремится в этом диалоге найти новую близость, новую степень тождества.

Полистилистический диалог в музыке В. Сильвестрова осуществляется не только как диалог «своего–чужого», но и как «встреча» старого и нового – уже известного, даже традиционного и неожиданного, индивидуализированного в смысловых значениях и композиционно-стилистической организации музыкальных образов. Однако новое, как собственная интонация автора, найденная им путем сложного взаимодействия жанровых и стилевых «знаков» музыки, обнаруживает себя как обновление музыкальной памяти, то есть повторение-возобновление тех музыкальных идей, без которых невозможно представить себе ценностный комплекс музыкальной культуры.

Главной особенностью музыкального языка В. Сильвестрова становится семантическая многослойность, синтезирующая в себе фонемы, принадлежащие к «универсальному» музыкальному интонационному словарю. Создание В. Сильвестровым метаязыка осуществляется посредством обращения композитора к музыкальным лексемам классико-романтической эпохи, которые составляют знаки-символы «слабого» стиля. «Такие интонационные формы», помещенные в композиторский контекст, «не принадлежащие

никому» и в то же время «лежащие у всех на слуху» заново открывают слушателю бесконечно содержательную глубину «всем известных» интонационных клише романтической культуры чувства и Красоты» [1, с. 174].

Существенную роль в формировании такого типа стилевой системы играют аллюзивные приемы, отличительной особенностью которых становится неявность, невероятная текучесть, максимальная завуалированность границ «чужого» слова, органичная интеграция в авторский текст заимствованного материала. В целом, аллюзивный пласт музыки В. Сильвестрова формируется в контексте стремления композитора к возрождению эстетических идеалов романтизма, направленностью на музыкальную память слушателей, высокой диалогичностью музыкальных текстов. Аллюзивность музыкального языка В. Сильвестрова настолько значительна, что в его творчестве присутствуют примеры, когда повторяющиеся аллюзии выступают в качестве ключевых авторских слов, проникая в композиции сразу нескольких произведений. Таковы аллюзии на стиль Ф. Шопена, Р. Шумана и Л. Бетховена, которые звучат в сонате для скрипки и фортепиано “Post Scriptum” и в трех фортепианных сонатах.

Иными словами, аллюзивность музыкального языка В. Сильвестрова становится одной из определяющих черт его композиторской поэтики. Она создает то особое пространство на основе музыкальных мостов-метафор между прошлым и настоящим, которое, с одной стороны, делает его произведения узнаваемыми, а с другой стороны, рождает ту неповторимую атмосферу, которая становится одновременно и особенностью, и силой композиторской поэтики В. Сильвестрова.

Таким образом, В. Сильвестров создает свою модель полистилистики, делает свои выводы, что и является в формировании глубинной идеи полистилистики важнейшим фактором и позволяет выйти на уровень эстетического обобщения. С этих позиций мы можем говорить о наличии новой лирики у В. Сильвестрова – деперсонифицированной, но медитативно-углубленной.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Жалейко Д. Китч и его трансформация в творчестве Валентина Сильвестрова : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского. Харьков, 2016. 205 с.
2. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков.

*Київське музикознавство: музикознавство у діалозі.* Київ : Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102–115.

3. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авент Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 233 с.

4. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : Дух і Літера, 2013. С. 527–656.

5. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років ХХ ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2008. 227 с.

6. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

7. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва : Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2002. 312 с.

8. Чигарева Е. Полистилистика. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 431–449.

#### REFERENCES

1. Zhaleiko, D. (2016). Kitsch and his transformation in the work of Valentin Silvestrov: candidate's thesis: 17.00.03. Kharkiv [in Russian].

2. Kohanik, I. (2010). Between polystylistics and metastyle: on style searches of Ukrainian composers at the turn of the 20th and 21st centuries. Kyiv Musicology: Musicology in Dialogue. TO.; Dusseldorf, Vip. 33. 102–115 [in Russian].

3. Kuznetsova, M. (2007). Meditation as a property of musical thinking (Avent Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): candidate's thesis: 17.00.02. Moscow [in Russian].

4. Lunina, A. (2013). The composer is a small planet. Kyiv: Duh i Litera, 527–656 [in Russian].

5. Omelchenko, T. (2008). Ukrainian sonatas for violin and piano 70–90s of the twentieth century (performance problems of comprehension of the textural-genre organization of thematic): candidate's thesis: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

6. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about oneself... Conversations and views from the side are hidden: Conversations, articles, letters / author of articles, compiler, interlocutor M. Nestieva. Kyiv [in Russian].

7. Chigareva, E. (2005). Polystylistics. The theory of modern composition. Moskva: Musica, 431–449 [in Russian].

8. Kholopova, V. (2002). Special and non-special musical content. Moskva: Izdatelstvo MGK im. P.I. Tchaikovsky [in Russian].



УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-11>**Александра Андреевна Овсянникова-Трель**

ORCID: 0000-0002-1969-5530

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

alextrell1973@gmail.com

## ПОНЯТИЙНЫЙ АСПЕКТ СТИЛЕВОГО ФЕНОМЕНА «НОВОЙ ПРОСТОТЫ»

**Цель статьи** – обозначить системные стилевые уровни «новой простоты» как явления современного музыкального искусства в контексте содержательного смысла его понятийного аналога. **Методология исследования** опирается на комплексное использование системного и структурно-функционального методов, компаративистики, музыкально-исторического подхода, а также музыковедческого метода жанрово-стилевого анализа. **Научная новизна** исследования обусловлена теоретической разработкой жанрово-стилевых нормативов «новой простоты» в аспекте их системного взаимодействия и индивидуально-стилевых проявлений. **Выводы.** Основным фактором новизны в стилевой концепции «новой простоты» является композиторская установка на возвращение утраченных смыслов и возможностей музыкального языка путем изменения интеллектуального и структурного принципа музыкальной композиции на эмоциональный, что отражает идею реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества как актуальную для музыкального искусства на рубеже XX–XXI веков. Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте развития европейского музыкального искусства прошлого столетия, претерпевшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило потребность эмоционального переживания музыки и смысловой определенности её интонационного словаря. Так, среди основного утраченного смысла музыки оказывается красота и ясность музыкального выражения, которые становятся основными интенциями композиторского творчества, репрезентующего стилевую тенденцию «новой простоты», и обуславливающие централизацию консонанса в системе музыкального языка того или иного композитора и принцип простой фактуры, обеспечивающий «прозрачность» музыкального смысла посредством «открытости» первоэлементов музыкального языка (мелодии, ритма и гармонии). Еще один

уровень «нового» в «новой простоте» проявляется не столько в музыкально-технологической плоскости, сколько в концептуальной – в самом композиторском понимании новизны как необходимого фактора музыкального творчества. Это понимание заключается в отказе от авторского «маркера» музыкального языка, а также в принципе манипулирования «словарным запасом» прошлых эпох европейского музыкального искусства, что априори порождает интертекстуальные свойства музыкального текста и его диалогический смысл.

**Ключевые слова:** «новая простота», «новая музыка», новизна, простота, творческая установка, музыкальный язык, красота, консонанс.

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

#### **Понятійний аспект стильового феномену «нової простоти»**

**Мета статті** – позначити системні стильові рівні «нової простоти» як явища сучасного музичного мистецтва в контексті змістовного сенсу його понятійного аналога. **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання системного і структурно-функціонального методів, компаративістики, музично-історичного підходу, а також музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена теоретичною розробкою жанрово-стильових нормативів «нової простоти» в аспекті їх системної взаємодії та індивідуально-стильових проявів. **Висновки.** Основним фактором новизни в стильовій концепції «нової простоти» є композиторська установка на повернення втрачених смислів і можливостей музичної мови шляхом зміни інтелектуального та структурного принципу музичної композиції на емоційний, що відображає ідею реабілітації лірико-сповідального дискурсу композиторської творчості як актуальної для музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Виникнення цього прагнення цілком закономірно в загальному контексті розвитку європейського музичного мистецтва минулого століття, що зазнало радикального розриву із традиціями не тільки художньо-естетичного порядку, а й філософсько-світоглядними, що породило потребу емоційного переживання музики і смислової визначеності її інтонаційного словника. Так, серед основних втрачених смислів музики виявляється краса і ясність музичного вираження, що стають основними інтенціями тієї композиторської творчості, що репрезентує стильову тенденцію «нової простоти», і що зумовлюють централізацію консонансу в системі музичної мови того чи іншого композитора, а також принцип простої фактури, що забезпечує «прозорість» музичного сенсу за допомогою «відкритості» першоелементів музичної мови (мелодії, ритму і гармонії). Ще один рівень «нового» в «новій простоті» проявляється не стільки в музично-технологічній площині, скільки в концептуальній – у самому композиторському розумінні новизни як необхідного чинника музичної творчості. Це розуміння полягає у відмові від авторського «маркера» музичної мови, а також у принципі маніпулювання «словниковим запасом» минулих епох європей-

ського музичного мистецтва, що апіорі породжує інтертекстуальні властивості музичного тексту та його діалогічний зміст.

**Ключові слова:** «нова простота», «нова музика», простота, новизна, творча установка, музична мова, краса, консонанс.

*Ovsiannikova-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*

**Conceptual aspect of style phenomenon of “new simplicity”**

**The purpose** of the article is to identify the systemic stylistic levels of the “new simplicity” as a phenomenon of contemporary musical art in the context of the meaningful sense of its conceptual analogue. **The research methodology** is based on the complex use of systemic and structural-functional methods, comparative studies, musical-historical approach, as well as the musicological method of genre-style analysis. **The scientific novelty** of the research is due to the theoretical development of genre-style standards of “new simplicity” in the aspect of their systemic interaction and individual-style manifestations. **Conclusions.** The main factor of novelty in the stylistic concept of “new simplicity” is the composer’s attitude to return the lost meanings and possibilities of the musical language by changing the intellectual and structural principle of musical composition to emotional, which reflects the idea of rehabilitation of the lyric and confessional discourse of composer creativity as relevant for musical art at the turn of the 20th–21 centuries. The emergence of this aspiration is quite natural in the general context of the development of the European musical art of the last century, which underwent a radical break with traditions not only of the artistic and aesthetic order, but also of the philosophical and worldview, which gave rise to the need for emotional experience of music and the semantic definition of its intonation dictionary. Thus, among the main lost meaning of music is the beauty and clarity of musical expression, which become the main intentions of composer’s creativity, representing the stylistic tendency of “new simplicity”, and causing the centralization of consonance in the system of the musical language of a particular composer and the principle of simple texture, providing “transparency” musical meaning through the “openness” of the primary elements of the musical language (melody, rhythm and harmony). Another level of “new” in “new simplicity” is manifested not so much in the musical and technological plane as in the conceptual one – in the composer’s very understanding of novelty as a necessary factor in musical creativity. This understanding lies in the rejection of the author’s “marker” of the musical language, as well as in the principle of manipulating the “vocabulary” of the past eras of European musical art, which a priori generates the intertextual properties of the musical text and its dialogical meaning.

**Key words:** “new simplicity”, “new music”, novelty, simplicity, creative attitude, musical language, beauty, consonance.

**Актуальность темы.** В разнообразии жанрово-стилевых проявлений современного музыкального искусства установка

на упрощение музыкального языка в рамках индивидуально-композиторского стиля является устойчивой стилевой тенденцией, которая связана с новым вектором развития художественно-эстетических нормативов «искусства интонированного смысла» и творческих представлений о задачах и функциях музыки как формы культуры и вида художественной практики. Эта тенденция в музыковедческом дискурсе уже привычно связывается с понятием «новой простоты», закрепившемся за тем направлением композиторской практики, которое от последних десятилетий XX столетия ориентировано на нивелирование стилевого индивидуализма как основного посыла творческой деятельности и изначальным импульсом создания новых языков, жанров и стилей музыкального искусства в процессе его исторической эволюции. В этом смысле «новая простота» как явление профессиональной европейской музыки весьма репрезентативно в отношении современных концепций художественного творчества – как композиторских («конец времени композиторов» и «зона *opus posth*» В. Мартынова), так и философско-культурологических в целом (эпоха пост-культуры и мета-модерна), – которые провозглашают принципиальную невозможность создания чего-либо *нового* в музыке и, соответственно, неизбежность манипулирования «прошлым» музыкального искусства.

Как показывает практика, идеи «новой простоты» распространились на очень широком географическом пространстве: сегодня с уверенностью можно утверждать, что данное явление можно рассматривать в общеевропейском масштабе, его представляют композиторы самых различных стран, которые известны не только в сфере музыкального академизма, но и в киноиндустрии, в различных направлениях неакадемической музыки и т.п. Тем не менее, музыковедческое осмысление феномена «новой простоты» как целостного системного явления современного музыкального искусства ещё не состоялось, и эта ситуация вполне закономерна, поскольку практический музыкальный опыт в данном случае создаёт основные предпосылки его теоретического познания. Соответственно, актуальность данного исследования обусловлена малой степенью изученности в отечественном музыкознании «новой простоты» как магистральной тенденции развития композиторской практики современности, обладающей индивидуальной спецификой своих жанрово-стилевых проявлений и эстетических идеалов.

**Цель статьи** – обозначить системные стилевые уровни «новой простоты» как явления современного музыкального искусства в контексте содержательного смысла его понятийного аналога.

**Научная новизна** исследования обусловлена теоретической разработкой жанрово-стилевых нормативов «новой простоты» в аспекте их системного взаимодействия и индивидуально-стилевых проявлений.

**Методология исследования** опирается на комплексное использование системного и структурно-функционального методов, компаративистики, музыкально-исторического подхода, а также музыковедческого метода жанрово-стилевого анализа.

**Изложение основного материала.** Под понятием «новой простоты» (нем. die neue Einfachheit, англ. New Simplicity), прочно утвердившемся в музыковедческом обиходе с конца XX столетия, обычно подразумевается стилевая тенденция профессионального музыкального творчества на рубеже XX–XXI веков, которая отражает стремление к упрощению музыкального языка в рамках отдельного индивидуального композиторского стиля. Несмотря на то обстоятельство, что формально возникновение самого термина «новая простота» связано с деятельностью небольшого сообщества немецких композиторов и малочисленных представителей музыкального искусства других стран (Нидерланды, Швеция, Великобритания) в 1970–1980-х годах, его истоки усматривают в более ранних периодах развития европейской музыки. Так, в большинстве исследований, так или иначе обсуждающих проблематику «новой простоты», отмечается, что данное понятие ещё в 1930-х годах использует С. Прокофьев для объяснения своих творческих установок в отношении авторского стиля: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов... Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; всё это я называю «новой простотой» [9, с. 67]. Указанная позиция русского композитора обсуждается музыковедами обычно в контексте стилевой эволюции его творчества, которая, с одной стороны, стремилась к гармоничности и ясности классического стиля, с другой – к простоте и доступности музыкального языка, что

было прямым следствием «массовой» идеи советского искусства. Подобное объяснение «новой простоты» С. Прокофьева находим у А. Цукера, предлагающего рассматривать её в качестве дуалистичного принципа стилевого мышления композитора, который развивался в его творчестве «между моцартианством и соцреализмом» [12].

В данном случае существенным является тот факт, что понятия, которыми С. Прокофьев обозначает свои стилевые ориентиры в период известного стилистического перелома его творческого пути (связанного с переходом в т.н. «советский период») в содержательном смысле отражают идею отхода от экстравагантности и «резкости» выражения авторской индивидуальности, свойственной новаторским авангардистским проявлениями прокофьевского таланта, в сторону сдержанности и гармоничности музыкального языка, обусловленными иными художественными ориентирами композитора. И это в полной мере соотносимо с теми творческими установками западноевропейских композиторов, которые явились создателями той концепции упрощения стиля профессиональной музыки, что утвердилась в музыкальном искусстве последней трети XX столетия и была обозначена немецким композитором А. Райманом понятием «новая простота». Точнее, А. Райман дал теоретическое обоснование тем тенденциям композиторского творчества, которые в 1970 годы обозначились со всей очевидностью и даже декларативностью по отношению к рационально-технологическому принципу создания музыкальной композиции, утвердившемуся в послевоенном западном авангарде. Последний, в свою очередь, создал предпосылки для появления прямо противоположного «новой простоте» направления музыкального академизма, которое развивалось в продолжение идей знаменитых Дармштадских курсов Новой музыки изначально в среде британских композиторов 1970–1980 годов и получило название «новой сложности» (англ. *New Complexity*), идеологом и ключевой фигурой которой был английский композитор Брайан Фернихоу.

Понятие «новая простота» фиксирует кардинальное изменение того вектора композиторских представлений о сущности и функциях музыкального искусства, который сформировался в лоне авангардистской парадигматики музыкального творчества и определил принципиально инновационный подход композиторов к системе музыкального языка и его

отдельных элементов (апогеем которого, безусловно, является тотальный сериализм К. Штокхаузена). Суть «нового» в «новой простоте» заключается в отказе от необходимости постоянного изменения нормативов музыкального языка и его тотальной индивидуализации, а также в возвращении к более доступному («простому») стилю музыкального выражения. Возвращение «новой простоты» к трезвучию и консонансу в качестве основных конструктивных элементов музыкального языка представляет принципиально иной подход современных композиторов к технике музыкальной композиции в условиях «запрета на созвучие», провозглашённого западноевропейским музыкальным авангардом XX столетия. Причём «новым» в данном случае является само понимание основной функции трезвучия и консонанса: оно связано не столько с функциональной стороной тональных соотношений, сколько с фоническим обликом музыки, т.е. с тем фактором музыкального выражения, который обеспечивает его гармоничность и ясность в смысле слухового восприятия и возможность эмоционального отклика.

В своё время Т. Манн от имени одного из героев романа «Доктор Фаустус» высказал мнение о такой уникальной способности музыкального искусства, как самообновление, которая воплощает постоянное стремление к красоте и совершенству: «В самом существе этого удивительного искусства заложена способность в любую минуту всё начать сначала, на пустом месте, ничего не зная о многовековой истории того, что им достигнуто, способность заново открывать и порождать себе. И тогда музыка снова проходит через все простейшие стадии развития, через раннюю пору своего существования и умеет коротким путём, в стороне от столбовой дороги истории, в полном одиночестве, не подслушанном миром, достичь небывалых высот красоты» [7, с. 61]. Размышляя таким образом о музыкальном искусстве, немецкий писатель тонко подметил проблему того коммуникационного кризиса, который возник к середине XX века между крайне радикально настроенными композиторами-авангардистами и слушателем, для которого «новая музыка» становилась всё менее и менее доступной. «Короткий путь» к красоте, о котором говорит Т. Манн, можно понимать как поэтический образ тех стилевых тенденций западноевропейской музыки, которые были связаны с упрощением музыкального языка и возвращением



к благозвучности в противовес радикальным деформациям «языкового кода» европейского музыкального искусства, определившим суть авторского открытия (как изобретения «нового») в рамках того или иного композиторского стиля.

Как показывает история, в переходные эпохи музыкального искусства, на гребне поисков и экспериментов, связанных с усложнением музыкального языка, всегда появляется стилевая антитеза, суть которой заключается в стремлении к более простому способу музыкального выражения. Так, параллельно с полифоническими произведениями И. С. Баха, многозначными в своей философской концепции и весьма непростыми в смысле техники музыкального письма, рождались инструментальные опусы А. Вивальди, которые привлекают слушателя ясным и доступным языком, простой формой изложения мысли, яркой манерой оркестрового письма. Рядом с масштабностью симфонических концепций Л. ван Бетховена появляется феномен предельно «простой» музыки Ф. Шуберта, которая по своим стилевым показателям кардинально отличается от сложности симфонического мышления и соответствующих ему форм инструментальной музыки. Рядом с глубокомысленными произведениями поздних романтиков развивается блестящее в своей простоте демократическое искусство мастеров оперетты. Многочисленные проявления «простого» стиля в музыкальном искусстве XX века всегда расценивались современниками как результат нового композиторского взгляда на музыку, порождающего её новое стилевое качество: так, достаточно экстремистские в своей экстравагантности произведения Э. Сати составляли стилевую антитезу музыкальному импрессионизму, а неопримитивизм К. Орфа можно рассматривать как противопоставление субъективному, эмоционально заострённому мироощущению музыкального экспрессионизма.

Каждый раз «простота» представляла собой обратную сторону, иной лик «новизны», не повторяя того, что «уже было» буквально и не допуская банальности, проявляя при этом тонкие нити преемственности традиций. Об этом писал Ж. Кокто: «Не следует принимать «простоту» за синоним «бедности» или возвращение назад. Простота прогрессирует на тех же правах, что и изящество, и простота наших современных композиторов совсем не та, что у клавесинистов. Простота, возникающая как реакция на изящество, сама

заимствует у этой утонченности; она конденсируют унаследованное ею богатство» [10, с. 96].

В конце XX века обозначенные тенденции оформились в радикализм иного рода, составляющий концептуальные основания того вектора композиторского творчества, который сегодня определяется понятием «новой простоты»: будь это «нулевой стиль» В. Мартынова, декларирующий в концепции *opus-posth* музыки принципиальную неузнаваемость Автора и отказ от его индивидуального «языкового кода», или «новая консонантность» Г. Пелециса, воплощающая индивидуально-композиторские идеалы эвфонии, или же «слабый стиль» В. Сильвестрова, апеллирующий к «уже знакомому материалу» [3, с. 8]. Каждая из указанных стилевых версий «новой простоты» в любом случае поднимает проблему индивидуальной композиторской интерпретации музыкального языка в условиях современного музыкального мышления, с одной стороны, и общего состояния культуры и её художественных интенций – с другой. И в этом контексте «простота» как понятие и категория музыкально-художественного творчества оказывается принципиально важной.

С формальной точки зрения основной принцип «простоты» музыкального выражения в «новой простоте» связан с элементарным упрощением звукового ландшафта и переносом сложности структурных соотношений во внутренний слой музыкального языка и его исполнительское озвучивание. Однако, если подходить к «новой простоте» как системному стилевому явлению, обнаруживается, что композиторские представления о «простой» музыке охватывают различные уровни музыкального выражения и демонстрируют индивидуальные критерии как простоты музыкального языка, что обуславливает специфику музыкальной лексики каждого отдельного автора, так и «простоты» образно-смыслового содержания музыки, следствием чего становится множественность индивидуальных концепций «простого» стиля.

Так, образно-содержательный уровень в данном случае отрицает лирико-драматический смысл музыкального высказывания, под знаком которого развивалось европейское музыкальное искусство от Нового времени, понимаемое как звуковой эквивалент «драмы жизни». Принципиальное избегание «драмы жизни» как неактуального для современности объекта художественных рефлексий связано с новым поворотом

мировоззрения композиторов «новой простоты» в сторону старых и вечных истин, о котором говорит Г. Пеллицс: «Искусство спустилось с небес на землю... Ну сколько можно о земном? Давайте опять вспомним о небесах» [5]. Отход от драматических коллизий человеческого существования как «земного» содержания музыки оборачивается формальной нейтральностью «простых» авторских определений музыкального опуса, которые по существу своему указывают на универсальные смыслы музыкального выражения, возвышающиеся над субъективно-личностными интенциями музыкального творчества («Красивая» музыка» и «Печальная музыка» А. Рабиновича-Барковского, «Тихая музыка» В. Сильвестрова, «Простая музыка» Г. Канчели и т. п.).

Отказ от дублирования «драмы жизни» в «новой простоте» порождает «... отказ от «активизма» на уровне становления формы» [3, с. 8]: отрицание миметической функции музыкального выражения в смысле его «выключенности» из образно-содержательной сферы «земных страстей» порождает темповую статику «простой» музыки, предельную выровненность процесса развёртывания звукового ландшафта во времени и сглаженный динамический профиль музыкального произведения. В данном случае речь идёт о принципиальной замене конфликтного принципа музыкальной драматургии, освящённого многовековой историей европейского музыкального искусства, статикой монодраматургии (в классификации В. Холоповой [11]), в которой основным способом музыкального развития является повторение (или т. н. дополнительное сопоставление) контрастных образов, являющихся «различными сторонами единой сущности» [2, с. 36]. Такая замена приближает стилистику «новой простоты» к медитативно-молитвенному облику литургической музыки, также ориентированной на отстранённость от эмоционально-психологических проявлений человека, так или иначе спровоцированных внешним миром. И это приближение вполне осознанно осуществлялось различными композиторами в границах своей индивидуальной концепции музыкального творчества – будь это музыка *opus posth* В. Мартынова, сакральный минимализм А. Пярта, музыкальные иконы Дж. Тавенера, воспевание эвфонии у Г. Пеллицса или «слабый стиль» В. Сильвестрова.

Простота динамического рельефа музыкального произведения вызвала к жизни особое понимание тишины как смыс-

логового фактора музики и феномен «тихой музики», с которым связаны индивидуально-стилевые проявления творчества В. Сильвестрова, А. Пярта, Дж. Тавенера и др. Ровность тихой динамики звучания, исключая динамический контраст как звуковой эквивалент конфликтной драматургии, в семантическом смысле соответствует а-драматической концепции «новой простоты». Отсюда – медитативный облик произведений, который имеет широкий спектр образно-смыслового наполнения (молитвенность – «*Spiegel im Spiegel*» А. Пярта, хоровые миниатюры на поэтические тексты М. Лермонтова Дж. Тавенера; воспоминание – «Тихая музыка», «Воспоминания», «Тихие песни», «Багатели» В. Сильвестрова, «Простая музыка» для ф-но и «Письма к друзьям» Г. Канчели; созерцание благозвучности в произведениях Г. Пелециса и т.п.).

Простота музыкальной лексики «новой простоты» обусловлена композиторскими установками на гармоничность и ясность звукового облика «простой» музыки, что связано с принципиальным отрицанием диссонанса как структурного и фонического элемента музыкальной композиции. С этим принципом связано понятие «новой консонантной музыки», которое можно рассматривать как синоним «новой простоты», и которое включает в себе идею благозвучности музыкального выражения (эвфонии). И если Ю. Холопов утверждает, что «...этот новый консонанс есть нечто производное от диссонанса, скорее он своего рода антидиссонанс. Консонанс здесь не столько благозвучие, сколько позиция игнорирования действительности» [6, с. 164], то Г. Пелецис понимает консонанс не только в качестве акустической, но, прежде всего, центральной эстетической категории музыки [5], которая определяет суть композиторских поисков в области музыкального языка. Это определяет специфику «словарного запаса» «новой простоты», в основу которого положены простейшие мелодические и гармонические лексемы (трезвучия, фигурации, звукоряды, интервалы, задержания, гармонические формулы и т.п.), обладающие мощным семантическим зарядом в силу своего сквозного присутствия в основных исторических и индивидуально-композиторских стилях европейского профессионального музыкального искусства от эпохи Средневековья. Хотя, в этом историческом универсуме, безусловно, можно выделить особую сферу интереса авторов «новой простой» музыки, хронологически охватывающей

классико-романтический период европейской музыкальной истории: языковой запас наиболее антропоцентрично ориентированных музыкальных стилей (если понимать музыку как «удвоение человека» вслед за М. Арановским [1, с. 50]) становится актуальным для стилистики многих сочинений, репрезентирующих стиль «простой» музыки, которая стремится воспроизвести идеалы *красоты* музыкального выражения человека и *красоты как ясности смысла* в музыкальном выражении в условиях иного времени культуры (что запечатлено в названиях произведений, подобных «Красивой музыке» А. Рабиновича-Бараковского). И здесь, конечно же, особое значение приобретает эстетический контекст данного явления современного музыкального искусства, поскольку благозвучие и ясность музыкального выражения выступают тем смысловым импульсом композиторского творчества, которым подчинены все структурные элементы музыкального текста и «рычаги» звукового воздействия на слушателя. Среди последних оказывается и техника многократных повторов исходного музыкального тематизма (во многом сходная с репетитивностью минимализма, но имеющая явные отличия (см. об этом исследования В. Грачёва [4])), создающая эффект «накопления» консонантности и диатоники как основных элементов музыкальной красоты. Так как «...в отличие от более широкого смысла прекрасного как категории из поля субъект-объектных отношений, – утверждает современная эстетическая мысль в лице В. Бычкова, – Красота является характеристикой только эстетического объекта. С её помощью стремятся обозначить ту трудноуловимую совокупность свойств объекта (природного, предметного, произведения искусства), которая приводит к генерации чувства прекрасного, к неутилитарному наслаждению» [6, с. 253]. В этом плане чрезвычайно показательна личностная позиция Г. Пелециса, определяющего сверхзадачу своего творчества следующим образом: «...музыка – это звучащая красота, и хочется быть причастным к созданию этой красоты» [8]. Эта творческая установка одного из самых ярких представителей «новой простоты» опирается на исторический опыт музыки, на её законные права и функции, которые в процессе эволюции подверглись атаке творческого индивидуализма композиторов: «...если взять так называемое Новое время, с XVII по XIX век, чем занималась музыка? Она воспевала красоту мира и красоту самой себя. Прекрасными средствами воспевался прекрасный мир» [5].

Следствием техники многократных повторов становится и фактурный облик «новой простоты», обладающий свойством антиномичности: либо это предельно простой принцип организации музыкального материала по типу «мелодия-аккомпанемент» («Тихая музыка» и другие произведения В. Сильвестрова, «Spiegel im Spiegel» А. Пярта, «Простая музыка» Г. Канчели), либо предельно сложный (моноструктурный) в соответствии с минималистскими приёмами работы с паттерном (В. Мартынов, Г. Пелецис, П. Карманова), либо же цитирующий фактурную модель музыкального романтизма (А. Рабинович-Бараковский, В. Мартынов, И. Соколов, А. Шор) или богослужебной музыки (В. Мартынов, А. Пярт, В. Тавенер, В. Сильвестров, В. Полевая). Как видим, стилевой спектр фактурных моделей, к которым апеллируют композиторы достаточно широк, и в нём представлены взаимоисключающие явления – такие как романтизм и минимализм, тем не менее объединяющим фактором в данном случае выступает идея эвфонии, которая является новой по отношению к агрессивно-диссонантному облику музыкального авангарда. Главным же отличием от классического фактурного образа американского минимализма, который, безусловно, присутствует в большинстве произведений В. Мартынова, П. Карманова и Г. Пелециса, например – является очевидный приоритет мелодической интонации консонанса в монофактурном контексте, которую можно рассматривать в качестве *первоэлемента* музыкального смысла. Г. Пелецис, говоря о технике композиции В. Мартынова и А. Рабиновича-Бараковского, высказывает следующую мысль: «Они берут принципы авангардного концептуализма и переносят их на консонансы, на прекрасную музыку. Эти их бесконечные повторения – такой экстремальный способ привлечь внимание к малозначительным вещам. Как выйти на площадь и облить себя бензином» [5].

**Выводы.** Основным фактором новизны в стилевой концепции «новой простоты» является композиторская установка на возвращение утраченных смыслов и возможностей музыкального языка путем изменения интеллектуального и структурного принципа музыкальной композиции на эмоциональный, что отражает идею реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества как актуальную для музыкального искусства на рубеже XX–XXI веков. Возникновение этого стремления вполне закономерно в общем контексте

развития европейского музыкального искусства прошлого столетия, претерпевшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило потребность эмоционального переживания музыки и смысловой определенности её интонационного словаря. Так, среди основного утраченного смысла музыки оказывается красота и ясность музыкального выражения, которые становятся основными интенциями композиторского творчества, репрезентирующей стилистическую тенденцию «новой простоты», и обуславливающие централизацию консонанса в системе музыкального языка того или иного композитора и принцип простой фактуры, обеспечивающий «прозрачность» музыкального смысла посредством «открытости» первоэлементов музыкального языка (мелодии, ритма и гармонии).

Еще один уровень «нового» в «новой простоте» проявляется не столько в музыкально-технологической плоскости, сколько в концептуальной – в самом композиторском понимании новизны как необходимого фактора музыкального творчества. Это понимание заключается в отказе от авторского «маркера» музыкального языка, а также в принципе манипулирования «словарным запасом» прошлых эпох европейского музыкального искусства, что априори порождает интертекстуальные свойства музыкального текста и его диалогический смысл.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
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. Грачёв В. Религиозная музыка В. Мартынова: преобразование «новой простоты» и минимализма. *Педагогика искусства: электронный научный журнал*. Институт художественного образования российской академии образования. 2009. № 3. URL : [http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/grachev\\_vyacheslav\\_nikolaevich.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_vyacheslav_nikolaevich.pdf).
5. Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Интервью Георге Пелециса. АфишаDaily, 19 марта 2014. URL : <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>.



6. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с.

7. Манн Т. Доктор Фаустус. Москва : Республика, 1993. 431 с.

8. Музыка – это звучащая красота. Интервью Г. Пелециса. Мальтийский вестник. 25 июня, 2015. URL : <https://maltavest.com/publikaczii/georg-pelecziis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html>.

9. Прокофьев С. Страницы биографии. *Советская музыка*. 1991. № 4. С. 62–70.

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

11. Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.

12. Цукер А. Между моцартианством и соцреализмом. URL : <http://www.rostcons.ru/assets/works/zucker-02.pdf>.

#### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (2012). Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memoirs. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].

2. Bobrovsky, V. (1970). On the variability of the functions of musical form. Moscow: Music [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. Grachev, V. (2009). V. Martynov's Religious Music: Transformation of “New Simplicity” and Minimalism. *Pedagogy of art: electronic scientific journal*. Institute of Art Education of the Russian Academy of Education. No. 3. URL: [http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/grachev\\_vyacheslav\\_nikolaevich.pdf](http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev_vyacheslav_nikolaevich.pdf) [in Russian].

5. Art descended from heaven to earth. Very sorry. Interview by Georgs Pelecis. AfishaDaily, 19 March 2014. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/> [in Russian].

6. Lexicon of nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the XX century (2003). Moscow: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN) [in Russian].

7. Mann, T. (1993). Doctor Faustus. Moscow: Republic [in Russian].

8. Music is a sounding beauty. Interview with G. Pelecis. Maltese Gazette. June 25, 2015. URL: <https://maltavest.com/publikaczii/georg-pelecziis-muzyika-eto-zvuchashhaya-krasota.html> [in Russian].

9. Prokofiev, S. (1991). Pages of biography. *Soviet music*. No. 4. [in Russian].

10. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the twentieth century: Essays. Leningrad: Music [in Russian].

11. Kholopova, V. (2000). Music as a kind of art: a tutorial. St. Petersburg: Doe [in Russian].

12. Zucker, A. Between Mozartianism and Socialist Realism. URL: <http://www.rostcons.ru/assets/works/zucker-02.pdf> [in Russian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-12>*Александра Аркадьевна Сапсович*

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

sapsovich@gmail.com

## ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

**Цель статьи** – выявить структурную организацию эмоциональной памяти музыканта-исполнителя. Рассмотреть алгоритм включения в работу различных граней данного явления. Дать определение понятия. **Методология исследования** заключается в постановке проблемы с точки зрения историзма, системном обособлении, а также обнаружении взаимодействия и взаимозависимости различных пластов феномена эмоциональной памяти музыканта. **Научная новизна** состоит в разъяснении и обосновании трёх граней эмоциональной памяти музыканта-исполнителя с последующим выведением определения данного понятия. **Выводы** свидетельствуют, что подлинное освоение музыкального текста ставит задачей не только охватить произведение наизусть, но и продвинуться дальше – «дойти до самой сути», по Пастернаку [9], что для музыканта означает из роли просто исполнителя перейти в ранг исполнителя-интерпретатора. Если **физический** уровень восприятия, воспроизведения, запоминания музыкального текста подразумевает главенствование таких аспектов профессиональной памяти, как слуховой, зрительный и кинестетический (с параллельным подключением и конструктивно-логического аспекта), то **психологический** уровень подразумевает тот формат сжизнения с произведением, который отвечает сути выстраивания эмоциональной памяти исполнителя. Последнее подразумевает: во-первых, максимально близкое знакомство с выбранным произведением и композиторским языком автора, проникновение в автоноэтическое сознание автора, становящееся объективностью бытия музыки для самого «воплотителя» идеи и именуемое, по существу, семантической памятью исполнителя. Во-вторых, наработка уже непосредственно исполнителем-интерпретатором субъективного багажа переживаний художественного и личного порядка – того резервуара или «архива», который выступает основой репродуктивного

и продуктивного вида деятельности артиста и будет называться словом «инпут». И, наконец, в-третьих – воссоздание накоплений, образованных первыми двумя уровнями в воображении, для их дальнейшего использования при воплощении уже пианистических и художественных задач. Эмоциональная память, таким образом, заключается в накоплении, осознании и сохранении опыта объективного композиторского, а также субъективного чувственного восприятия и переживания символов, образующих, в конечном счете, содержательную составляющую интерпретации произведения.

**Ключевые слова:** эмоциональная память музыканта-исполнителя, семантическая память, автоноэтическое сознание, инпут, воображение, восприятие, сохранение.

**Сапович Александра Аркадіївна**, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання)**

**Мета статті** – виявити структурну організацію емоційної пам'яті музиканта-виконавця. Розглянути алгоритм включення в роботу різних граней даного явища. Дати визначення поняття. **Методологія дослідження** полягає в постановці проблеми з точки зору історизму, системному відокремленні, а також виявленні взаємодії і взаємозалежності різних пластів феномена емоційної пам'яті музиканта. **Наукова новизна** полягає в роз'ясненні та обґрунтуванні трьох граней емоційної пам'яті музиканта-виконавця з подальшим виведенням визначення даного поняття. **Висновки** свідчать, що справжнє освоєння музичного тексту ставити завданням не тільки охопити твір напам'ять, але і просунутися далі – «дійти до самої суті», за Пастернаком [9], що для музиканта означає з ролі просто виконавця перейти в ранг виконавця-інтерпретатора. Якщо **фізичний** рівень сприйняття, відтворення, запам'ятовування музичного тексту має на увазі головування таких аспектів професійної пам'яті, як слуховий, зоровий і кінестетичний (з паралельним підключенням і конструктивно-логічного аспекту), то **психологічний** рівень має на увазі той формат зростання із твором, який відповідає суті вибудовування емоційної пам'яті виконавця. Остання має на увазі: по-перше, максимально близьке знайомство з обраним твором і композиторською мовою автора, проникнення в автоноетичну свідомість автора, стає об'єктивністю буття музики для самого «втіловача» ідеї і називається, по суті, семантичною пам'яттю виконавця. По-друге, напрацювання вже безпосередньо виконавцем-інтерпретатором суб'єктивного багажу переживань художнього і особистого порядку – того резервуара або «архіву», який виступає основою репродуктивного та продуктивного виду діяльності артиста і буде називатися словом «інпут». І, нарешті, по-третє – відтворення накопичень, утворених першими двома рівнями в уяві, для їх подальшого використання під час втілення вже піаністичних і художніх завдань. Емоційна пам'ять, таким чином, полягає в накопиченні, усві-

домленні і збереженні досвіду об'єктивного композиторського, а також суб'єктивного чуттєвого сприйняття і переживання символів, що утворюють, у кінцевому рахунку, змістовну складову частину інтерпретації твору

**Ключові слова:** емоційна пам'ять музиканта-виконавця, семантична пам'ять, автоноетична свідомість, інпут, уява, сприйняття, збереження.

*Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, PhD in Art Studies, acting Associate Professor at the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Emotional memory of the musician-performer (to the analysis of the question)***

**Purpose of the article:** to reveal the structural organization of the emotional memory of a musician-performer. To consider an algorithm of including various aspects of this phenomenon into work. To give a definition of the concept. **The research methodology** consists in posing the problem from the point of view of historicism, systemic isolation, as well as discovering the interaction and interdependence of various layers of the phenomenon of a musician's emotional memory. **Scientific novelty** consists in the clarification and substantiation of the three facets of the emotional memory of the musician-performer, followed by the derivation of the definition of this concept. **The conclusions** testify that the true mastering of the musical text sets the task not only to grasp the work by heart, but also to advance further – “to reach the very essence” according to Pasternak [9], which for a musician means to transfer from the role of a mere performer to the rank of a performer-interpreter. The physical level of perception, reproduction, memorization of a musical text implies the dominance of such aspects of professional memory as auditory, visual and kinesthetic (with parallel connection and the constructive-logical aspect), the psychological level implies the format of comprehending with a work that corresponds to the essence of building an emotional memory of the performer. It means: firstly, the closest acquaintance with the chosen work and the composer's language, penetration into the author's auto-noetic consciousness, which becomes the objectivity of the music being for the very “incarnator” of the idea and is called, in essence, the semantic memory of the performer. Secondly, the development of the performer-interpreter the subjective background of artistic and personal experience – the reservoir or “archive” that acts as the basis for the artist's reproductive and productive type of activity and will be called the word “input”. And thirdly – the recreation of the accumulations formed by the first two levels in the imagination, for their further use in the embodiment of already pianistic and artistic tasks. Emotional memory, thus, consists the accumulation, awareness, and preservation of the experience of an objective composer's as well as subjective sensory perception and experience of symbols, which ultimately form the meaningful component of the interpretation of the work.

**Key words:** emotional memory of a musician-performer, semantic memory, auto-noetic consciousness, input, imagination, perception, preservation.

*В чьей душе жизнь не оставила следа, тот не овладеет языком искусства.*

Ф. Бузони

**Актуальность исследования.** Профессиональная память музыканта-исполнителя стоит на трёх китах: первый образован физическим уровнем восприятия, освоения и дальнейшего сохранения текста и охватывает слуховой, зрительный и кинестетический аспекты; второй отвечает за радио и воплощается на конструктивно-логическом уровне срастания с музыкальной фактурой; наконец, третий по счету, но не по значимости, служит выстраиванию образно-семантического сценария и включает явление эмоциональной памяти музыканта. При этом именно эмоциональный аспект изучен теорией музыкального исполнительства меньше всего. И это вызывает удивление, так как история фортепианного искусства развивается так, что по меньшей мере последние сто лет внимание именно к эмоциональной памяти как раз должно быть первостепенным. Для пояснения обратимся к истории.

**Цель статьи** – выявить структурные элементы эмоциональной памяти музыканта-исполнителя, на основании чего дать определение понятия.

**Научная новизна** состоит в разяснении и обосновании трёх граней эмоциональной памяти музыканта-исполнителя с последующим выведением определения данного понятия. Введение в глоссарий музыковедческого дискурса понятия «инпут».

**Основное изложение материала.** В конце XVIII века, в условиях капитализирующейся Европы, стали интенсивно развиваться процессы разделения труда во всех сферах человеческой деятельности, все явственнее выступала дифференциация профессии и в искусстве. В частности, для музыкантов это разграничение обусловило самодостаточность и обособленность специализаций композитора, исполнителя и педагога. Следствием такого размежевания стало то, что, к примеру, в среде пианистов ориентировочно на 100 лет воцарилось главенствование технической оснастки артиста над содержательностью в его игре. Это было вполне объяснимо: если авторы музыкальных произведений, начиная с этого этапа истории, должны были более полно фиксировать свои творческие идеи в нотном тексте, оставляя артистам всё меньше поля для импровизации, то от исполнителя, соответственно, теперь

уже требовалось более совершенно «воплощать» раннее написанное композитором. Естественно, резко возросшие «узко-цеховые» требования к исполнительскому искусству привели к тому, что на первый план вышел запрос на технически яркую, с превалированием внешней виртуозности, игру. Оказавшись во главе угла, такой подход отставил глубину и концептуальность исполнения на второй план. Несмотря на то, что в определённых кругах сохранялась декларативная приверженность внутреннему содержанию и эмоциональной значимости исполнения, практика свидетельствовала, что, в основном, методика преподавания была ориентирована на внешнее, механистическое, зачастую поверхностное прочтение музыкального текста. И лишь в XX веке на авансцену вышло так называемое психотехническое направление в методике преподавания, а также теории и практике музыкального исполнительства. Явление, на котором мы остановимся подробнее, так как именно оно играет немаловажную роль в разработке понятия эмоциональной памяти музыканта.

В основе термина «психотехника» лежит умственная, аналитическая работа. Яркими представителями данного вектора истории фортепианного искусства были такие музыканты, как Ф. Бузони, И. Гофман, К. Мартинсен. Означенные авторы были едины в мнении, что техника коренится не в пальцах, а в музыкальных представлениях и музыкальной воле исполнителя. А по-настоящему системный и фундаментальный подход к этому принципу работы музыканта развили их прямые последователи – видные педагоги уже Советской фортепианной школы. Так, «основополагающим художественным и педагогическим принципом Г. Нейгауза, как и других выдающихся педагогов-пианистов (таких, как К. Игумнов, Л. Николаев, А. Гольденвейзер etc.), являлся приоритет содержания изучаемого произведения над техническими средствами его воплощения» [14, с. 86]. Обнаружившая себя на этом этапе истории фортепианного искусства первостепенная забота уже не о технической, а содержательной, то есть образно-семантической составляющей исполнения во многом «сдружила» творческие и теоретические поиски исполнителей и музыковедов, дала свои выдающиеся плоды и, по сути, выдвинула на передний план такой аспект работы над произведением, как эмоциональная память музыканта-исполнителя. Аспект, который представляется нам многосоставным.

Поясним нашу точку зрения. В методике преподавания с тех пор и вплоть до наших дней совершенно особый вес обрел принцип работы над интонационной предметностью посредством выхода в контекст играемого произведения, что, в общих чертах, призвано *интуитивно-эмоциональное* прочтение композиции, доставшееся нам в наследство от XIX века, сделать *осознанно-эмоциональным*. Ярчайшим примером такого сплава глубинной грамотности и субъективного «Я» был Б. Яворский, в 1916 году на первом, из впоследствии ставших знаменитыми, Баховском семинаре «заново» открывший миру творчество этого великого композитора. Учёный выявил последовательную взаимосвязь опусов последнего и протестантских хоралов, им также была выстроена, а точнее вскрыта целая система символов и музыкально-риторических фигур, автоцитат и многочисленных музыкальных ассоциаций, представляющих собой «музыкальное отображение его (Баха) психически-умственной культуры» (из письма Б. Яворского С. Протопопову, цит. по: 7, с. 29). По сути, последнее является обращением к тому семантическому багажу композитора, который, будучи безусловно субъективным для самого автора любого произведения, должен стать *объективностью* музыкального текста для исполнителя-интерпретатора (именно такой уровень осознанности исполнения произведения эпохи барокко имел в виду А. Швейцер, когда писал: «Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» [15, с. 356]).

Для выявления образно-семантического сценария произведений авторов, представляющих другие эпохи, также, как и в случае с работой над клавирно-кантатным пластом творчества Баха, требуется обращение к остальному наследию каждого отдельного композитора (без ограничения специализацией инструмента), неформальное изучение биографии автора, его эпистолярного наследия, дневников – и документальных, и музыкальных, максимальное проникновение в сферу его жизненных, художественных, психических и эмоциональных переживаний. Таким образом, знание интонационной предметности играемого произведения для современного исполнителя является ничем иным, как проникновением в автоноэтическое сознание самого автора произведения.

Из общей психологии нам известно, что автоноэтическое сознание (термин, разработанный Э. Тульвингом) «<...>



содержит ответы на вопрос «Что я помню?» [6]. То есть для музыканта-исполнителя это будет обращением к памяти/сознанию композитора, сформированного всем многообразием событий, составляющим тот самый субъективный мир автора. А для интерпретатора это будет *объективной* и первостепенной составляющей уже *его* эмоциональной памяти, того её *пласта*, который будет отвечать на вопрос «Что я знаю?» [6] – то есть будет образован восприятием, сопереживанием и накоплением знаний вышеприведенного рода и называться, вновь обратимся к Э. Тульвингу, семантической памятью. Именно этот аспект – *семантическую память* – мы хотим обособить как одну из граней, образующих многосоставный характер *эмоциональной памяти*.

Следом за семантической памятью исполнителя-интерпретатора, создаваемой проникновением в автоноэтичность сознания композитора и представляющей собой уровень освоения *объективной* стороны художественного содержания произведения, логично предположить уровень *субъективного* восприятия музыкального полотна самим конечным «передатчиком» смысла – музыкантом-исполнителем. По существу, перейти из роли исполнителя, как воплотителя воли композитора, в статус уже исполнителя-интерпретатора означает пропустить играемое сквозь призму своего «Я». Последнее предполагает безусловное изучение музыкального произведения или его «присвоение», что, согласно С. Савшинскому, значит «воссоздать его в своей психике и физике» [11, с. 3]. Также об этом «Я», о его качественно художественной уникальности не раз говорили выдающиеся музыканты, педагоги, теоретики и практики музыкального искусства. «Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь, что сказать», – писал Нейгауз [5, с. 13]. Его прямой последователь и ученик Я. Зак в своей работе следовал аналогичному принципу: «У каждого музыканта должна быть своя «кладовая знаний», свои драгоценные накопления прослушанного, исполненного, пережитого. Эти накопления – словно аккумулятор энергии, питающей творческое воображение, необходимой для постоянного движения вперед» [4]. Им вторит ученый и методист Г. Коган, который в своей книге «У врат мастерства» также не обошел это «нишу».

Позволим себе процитировать идеи, вовлеченные им в разработку данной темы представителей других искусств, в

частности драматического театра – С. Образцова и А. Доливо: «Чем больше сторон жизни видит художник, тем шире его обобщения, собирательные образы» [3, с. 52]; «Работа над художественным произведением заключатся для меня в пристальном вглядывании в явления жизни и природы». Означенные «накопления прослушанного, исполненного, пережитого», «пристальное вглядывание» в разные стороны жизни, неизбежно оставляющие эмоциональный отпечаток на внутреннем мире музыканта, как раз отвечают Нейгаузовскому требованию «иметь что сказать» и восходят к истоку «Психотехники К. Станиславского». Поясним данную связку цитатой самого Станиславского, который в 1908 году (то есть прямо накануне конструирования своей «системы» в 1909) писал в письме к В. Котляревской, что ему «удалось напасть на след новых принципов. Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актера. <...> Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества...» [12]. Под «аффективной памятью» К. Станиславский, вероятно, в определённой степени разумел именно память эмоциональную. А её развитие – не что иное, как накопление впечатлений совершенно разного порядка с их дальнейшей ассимиляцией в профессиональном аппарате артиста для последующего воссоздания соответствующих образов при работе над произведением (прямое наставление к созданию подобных накоплений мы видим в следующих призывах актеров В. Давыдова и того же К. Станиславского: «Постоянно наблюдать», «изучать» жизнь, «непосредственно соприкоснуться с ней во всех её проявлениях», «как губка, впитывать жизненные впечатления» [2, с. 84; 13, с. 382–383]).

Беря во внимание обозначенный нами выше многосоставный характер эмоциональной памяти артиста музыкального искусства с уже обособленным в отдельный пласт семантическим аспектом, мы всё же не стали бы ставить знак равенства между аффективной памятью по К. Станиславскому и эмоциональной памятью вообще. Однако взяв во внимание плодородный характер понятия, используемого К. Станиславским, и опираясь на мнение О. Оганезовой-Григоренко о том, что любое явление жизни, любой поступок, любые реакции окружающих, а главное – реакцию своего психофизического аппарата артисты складывают в «эмоциональную копилку» – материал, благодаря которому «через резервуары эмоциональной

памяти артисты «вдыхают жизнь» в свои роли» [8, с. 59], мы хотим обособить и предложить современному музыковедению термин «инпут», образованный от английского слова **input**. У этого понятия есть множество переводов и значений. Наиболее продуктивный смысл для нас – «поглощение», «ввод данных». Определение «инпут» мы, таким образом, понимаем как накопительную составляющую, образующую тот самый резервуар эмоциональной памяти музыканта – исполнителя в своем *субъективном* проявлении.

Следует отметить, что так называемый «инпут», в свою очередь, является своеобразным «архивом», основой для реализации двух процессов, или «видов деятельности» по Л. Выготскому: это тот вид деятельности, который можно назвать «воспроизводящим, или репродуктивным» [1, с. 2], а также тот, что именуется «деятельностью комбинирующей или творческой» [1, с. 3]. Наиболее интересной при этом является последний.

«Мозг есть не только орган, сохраняющий и воспроизводящий наш прежний опыт, он есть также орган комбинирующий, творчески перерабатывающий и созидаящий из элементов этого прежнего опыта новые положения и новое поведение <...> Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией» [1, с. 3]. Именно воображение мы бы хотели отделить в третью грань эмоциональной памяти музыканта. О важности и обособленности данного пласта работы говорили представителя как музыкального, так и других видов искусств. Так, тренировать воображение посредством исполнения произведения без нот и без инструмента призывал и И. Гофман, а у К. Станиславского, например, была разработана целая система «манков» (приманок), стимулирующих работу воображения, побуждающих ученика конкретизировать, детализировать свои представления. Такими же «манками» являются, по существу, и те образные ассоциации, те вымышленные «программы» исполняемых произведений, к помощи которых нередко прибегают музыканты-педагоги [3, с. 40].

Что до взаимосвязи пласта «инпут» и воображения как такового, ученые подтверждают, что «все представления воображения строятся из материала, полученного в прошлых восприятиях и сохраненного в памяти» [10, с. 108]. Это тео-

ретическое положение имело множество свидетельств в практической работе художников совершенно разного порядка: Делакруа считал, что «источником гениальности» является «только одно воображение, или, что то же самое, утонченность органов, заставляющая видеть там, где другие не видят» [3, с. 45]; аналогичное требование «видеть» сформулировал и Сент-Экзюпери: «Учиться нужно не писать, а видеть. Писать – это следствие». Что у живописца или литератора именуется подлинным умением «видеть», для музыканта будет умением по-настоящему «слышать». «Если бы я писал воспоминания о Рахманинове, – говорит Н.К. Метнер, – я бы начал их с симфонических концертов (в Москве), на которые я ходил еще учеником консерватории и на которых я помню Рахманинова не как исполнителя, а как слушателя. Только те, кто «имеют уши слышать», могут слушать так, как он; только они могут понять художественную правду и только с такого понимания начинается духовный рост художника». Потому-то Рахманинов и сделался замечательным пианистом, дирижером и композитором, потому-то он сумел так проникновенно передать в звуках колокольное «пенье и гуденье», рокот «весенних вод», «говор» и тишину лесов и полей» [3, с. 47].

Таким образом, накапливать впечатления совершенного разного характера, слушать и слышать, ассимилировать – «уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать – чтобы уметь воплощать» [3, с. 47] – представляется важными звеньями цепи в раскрытии сущностной «многоэтажности» явления эмоциональной памяти музыканта.

Когда представляется триединство составных элементов феномена эмоциональной памяти музыканта, ясным становится также и то, что данная структура несёт в себе *алгоритм* работы над эмоциональной памятью для различных музыкальных специализаций. Чего нельзя сказать применительно к остальным аспектам профессиональной памяти музыканта-исполнителя. Возьмем зрительную память. Для пианиста эта грань цельного явления профессиональной памяти распадается на «фотографирование» единой двустрочной нотной графики и «схватывание» соответствующей топографии клавиатуры. Для струнника, например, тот же аспект будет распадаться на несколько схожие элементы с поправкой на особенности инструмента: это восприятие однострочной нотной графики и пространственно-интонационно-тактильный

ориентир на грифе (очевидно, что для пианиста зрительный контакт с клавиатурой будет сильнее, чем для струнника – с грифом, в силу разности соотношения тактильного и слухового аспектов, о чем разговор должен идти отдельно). Для вокалиста же зрительное прочтение-запоминание будет распадаться на мелодизм-интервалику и слово-смыслы. Кинестетическая память также совершенно по-разному дифференцируется и у пианистов, и у инструменталистов, и у вокалистов, и у дирижеров. Тут у пианиста, например, будет играть роль моторная память, как память расстояний и тактильная память, как память на само прикосновение пальца к клавиатура. У струнника также будет во главе угла стоять моторная, или скорее *своя* моторная память, и совершенно другой смысл будет определять память на прикосновения к грифу пальцев левой руки. У вокалиста двигательная память отвечает за мышцы дыхания, спины, опору, резонаторы и по своей специфике выработки очень далека от задач инструменталистов. Наконец, и у дирижеров их жест, требующий физической отработки, совершенно далек от особенностей работы над алгоритмом кинестетической памяти у всех вышеперечисленных музыкантов-исполнителей. Слуховая память, в свою очередь, также отличается, в зависимости от индивидуальных особенностей инструмента музыканта. Всеобщим для исполнителей тут может быть только факт необходимости работы над внутренним слухом и его схожее воплощение. Что же касается конструктивно-логической памяти, её сущностные различия, как с точки зрения структуры, алгоритма работы, так и точки зрения значимости для каждой музыкальной специализации вообще, оставляют для последних мало общего.

В таком случае оказывается, что представленная структура эмоциональной памяти музыканта, структура, обуславливающая и принципы работы над данным аспектом, будет тем самым звеном, которое работает *без* поправки на специфику каждого отдельного музыкального инструмента. Оговоренные этапы подключения разных граней данного явления равнозначны для всех исполнителей, ибо совершенно независимы от индивидуальных особенностей специализации музыканта-практика.

Еще одна общая для всех музыкальных специальностей и очень важная особенность алгоритма работы над эмоциональной памятью заключается в том, что начало этой работы должно быть положено еще в так называемом «донотном»

периоде детского музыкального образования. По сути, бессознательное накопление эмоционального багажа начинается у ребенка вместе с началом его жизни (если не сказать внутриутробной жизни). Однако когда мы говорим уже о самом процессе образования, станет ли ребенок в будущем практиком или теоретиком музыки, профессионалом или любителем, с *первых шагов* его в мире музыки должна беспрерывно вестись работа именно над эмоциональной памятью – возможно, всё еще бессознательно для ребенка, но в полной мере сознательно для педагога. Вопреки расхожему мнению не с задач освоения грамотности или же постановки руки (на гриф, на клавиатуру) должен начинаться путь музыканта. Ёмко говорит на эту тему в своей книге о фортепианном мастерстве Г. Нейгауз: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт «сразу» заиграл на фортепиано и на скрипке». [5, с. 11]. Это ставит аспект эмоциональной памяти на одну ступень со слуховой (в звуковом искусстве!) и позволяет нам говорить о том, что из всех аспектов профессиональной памяти музыканта-исполнителя, при всей их непреложной важности и мультизадачности, можно выстроить иерархию, в которой на первом месте будут паритетные явления слуховой и эмоциональной памяти музыканта.

**Выводы.** Подлинное освоение музыкального текста ставит задачей не только охватить произведение наизусть, но и продвинуться дальше – «дойти до самой сути», по Пастернаку [9], что для музыканта означает из роли просто исполнителя перейти в ранг исполнителя-интерпретатора. Если **физический** уровень восприятия, воспроизведения, запоминания музыкального текста подразумевает главенствование таких аспектов профессиональной памяти, как слуховой, зрительный и кинестетический (с параллельным подключением и конструктивно-логического аспекта), то психический уровень подразумевает тот формат сживления с произведением, который отвечает сути выстраивания эмоциональной памяти

исполнителя. Последнее подразумевает: во-первых, максимально близкое знакомство с выбранным произведением и композиторским языком автора, проникновение в автоэстетическое сознание автора, становящееся объективностью бытия музыки для самого «воплотителя» идеи и именуемое, по существу, семантической памятью исполнителя. Во-вторых, наработку уже непосредственно исполнителем-интерпретатором субъективного багажа переживаний художественного и личного порядка – того резервуара, или «архива», который выступает основой репродуктивного и продуктивного вида деятельности артиста и будет называться словом «инпут». И, наконец, в-третьих – воссоздание накоплений, образованных первыми двумя уровнями в воображении, для их дальнейшего использования при воплощении уже пианистических художественных задач. Эмоциональная память, таким образом, заключается в накоплении, осознании и сохранении опыта объективного композиторского, а также субъективного чувственного восприятия и переживания символов, репрезентирующих, в конечном счете, содержательную составляющую интерпретации произведения.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Санкт-Петербург : СОЮЗ, 1997. 96 с.
2. Давидов В. Рассказ о прошлом. Ленинград – Москва : «Искусство», 1962.
3. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва : Музыка, 1969. 341 с.
4. Меркулов А.М. Уроки Зака. Москва: Классика XXI, 2006. URL : <https://ruslania.com/ru/nty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> (дата обращения: 12. 11. 2019).
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание пятое. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
6. Немов Р.С. Общая психология. В 3 т. Т. II. Познавательные процессы и психические состояния : учебник. 6-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2015. 1007 с. URL : <https://books.google.com.ua/books?id> (дата обращения: 10.11.2019).
7. Носина В.Б. Символика И.С. Баха. Тамбов : Междунар. курсы высш. худ. мастерства пианистов им. С.В. Рахманинова, 1993. 103 с.
8. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : дис. ... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03 / ОНМА ім. Нежданової, НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 445 с.
9. Пастернак Б. URL : [http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo\\_vsem.htm](http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo_vsem.htm) (дата обращения: 11.12.2019).



10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва – Ленинград, 1964. 185 с.

11. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 7. Письма. Проспект, 2015. 1295 с. URL : <https://books.google.com.ua/books?id> (дата обращения 12. 10. 2019).

12. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Москва : ГИХЛ, 1938.

13. Теплов Б.М. Психология. Москва : Учпедгиз, 1948. 427 с.

14. Федорович Е.Н. История музыкального образования : учеб. пособие / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2003. 110 с.

15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. Пер. с нем. М. Друскина. Москва : Музыка, 1964. 725 с.

### REFERENCES

1. Vygotsky, L. S. (1997). Imagination and creativity in childhood. Saint Petersburg: Soyuz [in Russian].

2. Davidov, V. (1962). Story about the past. Leningrad – Moscow: Art [in Russian]

3. Kogan, G. M. (1969). At the gates of mastery. The work of a pianist. Moscow: Music [in Russian].

4. Merkulov, A. M. (2006). Lessons of Zak. Moscow: Classics XXI. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> (access date 12.11.2019) [in Russian].

5. Neuhaus, G.G. (1987). The art of piano playing. Teacher's notes. Fifth edition. Moscow: Music [in Russian].

6. Nemov, R. C. (2015). General psychology. In 3 volumes. Vol. II. Cognitive processes and mental states URL: <https://books.google.com.ua/books?id> (date of access 10.11.2019) [in Russian].

7. Nosina, V. B. I.S. (1993). Bach. Tambov: Int. higher courses of the mastery of the pianists named after S.V. Rachmaninova [in Russian].

8. Oganezova-Grigorenko, O.V. (2018). Avtopoezis of the artist to the musical as a creative phenomenon and the subject of musical discourse: dis. ... dr.: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova, NMAU named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].

9. Pasternak, B. URL: [http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo\\_vsem.htm](http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo_vsem.htm) (date of access: 11.12.2019) [in Russian].

10. Savshinsky, S.I. (1964). The work of the pianist on a musical piece. Moscow – Leningrad [in Russian].

11. Stanislavsky, K.S. (2015) Collected Works. Vol. 7. Letters. Prospect. URL: <https://books.google.com.ua/books?id> [in Russian].

12. Stanislavsky, K.S. (1938) The actor's work on himself. Moscow: GIHL [in Russian].

13. Teplov, B.M. Psychology. (1948). Moscow: Uchpedgiz [in Russian].

14. Fedorovich, E.N. (2003). History of Music Education: Textbook. Ural. state ped. un-ty, Ekaterinburg [in Russian].

15. Schweitzer, A. (1964). Johann Sebastian Bach. Moscow: Music [in Russian].

УДК 78.01+78.03/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-13>*Алла Николаевна Гаврилина*

ORCID: 0000-0002-8710-9433

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной музыкальной академии  
имени А. В. Неждановой  
allka-nahalka88@mail.ru*

## ТРАГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ОПЕРЕ С. В. РАХМАНИНОВА «АЛЕКО»

**Цель работы** – выявить жанровые черты маленькой трагедии в опере С.В. Рахманинова «Алеко». **Методология статьи** объединяет жанрово-стилевой и композиционно-стилистический музыковедческие подходы. **Научная новизна** заключается в том, что новаторская жанровая природа оперы С.В. Рахманинова освещается в связи с поэтикой «маленьких трагедий» А.С. Пушкина, послуживших основой развития камерного направления в оперном творчестве русских композиторов. Опера является ярким примером трагической интерпретации оперной формы в творчестве С.В. Рахманинова, что подтверждают две его другие камерные оперы: «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». **Выводы.** «Алеко» следует отнести к сфере камерно-психологической оперы, поскольку она наполнена эмоциональной экспрессией, пассионарными любовными сценами. Трагическая тема становится наиболее общей эстетической основой и магистральной тенденцией художественного осмысления. Рахманинов очень удачно раскрывает идею, что любовь и смерть едины, что именно любовь ведёт человека к гибели. Но если душа теряет свои индивидуальные качества, то любовь – это чувство, которое остаётся всечеловеческим. Во всех своих «маленьких трагедиях» Пушкин и Рахманинов обращают внимание на столкновение противоположенных человеческих натур. Симфоническое развитие проходит широким потоком сквозь все оперы Рахманинова. Оно является основой музыкально-драматических сцен. Композитор стремится объединить два пути воплощения трагического противоречия – конфликтно-драматический, до предела заостряющий внимание к образу смерти, и гармонизирующе-лирический, позволяющий снимать напряжение противостояния полюсов трагедии в возвышенном позитивном переживании, сосредоточивать внимание на образе любви в широком значении этого понятия.

**Ключевые слова:** «маленькие трагедии», человеческая страсть, С.В. Рахманинов, трагические интерпретации, «Алеко».

*Гавриліна Алла Миколаївна*, здобувач кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Трагедійна інтерпретація жіночого образу в опері С. В. Рахманінова «Алеко»**

**Мета роботи** – виявити жанрові функції маленької трагедії в опері С. В. Рахманінова «Алеко». **Методологія статті** – поєднує жанрово-стильовий та композиційно-стилістичний музикознавчі підходи. **Наукова новизна** полягає в тому, що новаторська жанрова природа опери С. В. Рахманінова висвітлюється у зв'язку з поетикою «маленьких трагедій» О. Пушкіна, що послужили основою розвитку камерного напрямку в оперній творчості російських композиторів. Опера є яскравим прикладом трагедійної інтерпретації оперної форми у творчості С. В. Рахманінова, також це підтверджують його інші дві камерні опери: «Скупий лицар» та «Франческа да Ріміні». **Висновки.** «Алеко» слід віднести до сфери камерно-психологічної опери саме тому, що вона наповнена емоційною експресією, пасіонарними сценами кохання. Рахманінов досить вдало розкриває ідею, що кохання та смерть єдині, що саме кохання веде людину до загибелі. Та якщо душа губить свої індивідуальні якості, то кохання – це почуття, яке лишається вселюдським. У всіх своїх «маленьких трагедіях» Рахманінов та Пушкін беруть до уваги зіткнення протилежних людських натур. Симфонічний розвиток проходить широким потоком скрізь усі опери Рахманінова. Він стає основою музично-драматичних сцен. Трагічна тема стає найбільш загальною естетичною основою і магістральною тенденцією художнього осмислення. Композитор прагне об'єднати два шляхи втілення трагічного протиріччя: конфліктно-драматичний, до межі загострюючи увагу до образу смерті, і гармонізуюче-ліричний, що дозволяє знімати напругу протистояння полюсів трагедії в піднесеному позитивному переживанні, зосереджувати увагу на образі любові в широкому значенні цього явища.

**Ключові слова:** «маленькі трагедії», людська пристрасть, С. В. Рахманінов, трагедійні інтерпретації, «Алеко».

*Gavrilina Alla Mykolaivna*, Researcher at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**An interpretation of a tragic female image in the opera “Aleko” by S. V. Rakhmaninov**

**The purpose of this work** – to unveil the genre facets of “little tragedies” in the opera “Aleko” by S.V. Rakhmaninov. **Methodology of the work:** genre-based musicological and compositional-stylistic approaches. **The scientific novelty** of the proposed work consists in that stylistic features of the Rakhmaninov’s opera are highlighted in conjunction with poetics of Pushkin’s “little tragedies”, which served as the basis for a further development of a chamber direction in the opera art of Russian composers. The opera is a vivid example of the tragic interpretation of the opera form in S.V. Rachmaninov work, this is also

confirmed by his two other chamber operas *The Mean Knight* and *Francesca da Rimini*. **Conclusions:** “Aleko” belongs to a chamber-psychological opera direction because it is full of emotional expressions and passionate love scenes. The tragic theme becomes the most general aesthetic basis and the main tendency of artistic comprehension. Rakhmaninov reveals with some success the idea that the love and the death are two faces of one, and that the love can push a person to death. But if the soul loses her individual qualities, the love is a feeling of universality. In all of his “little tragedies,” Pushkin and Rachmaninov draws attention to the meeting of opposites natures in human being. The symphonic development is shrouded in an endless stream through all the operas of Rachmaninov. It is the basis of musical drama scenes. The composer seeks to combine the two ways of embodying the tragic contradiction - the conflict-dramatic one, which pays utmost attention to the image of death, and the harmonizing-lyrical one, which allows to remove the tension from the opposition of the poles in the tragedy in an elevated positive experience, focus on the image of love, in the broad sense of this concept.

**Key words:** “little tragedies”, human passion, S. V. R., tragic interpretations, “Aleko”.

**Актуальность темы.** Данная опера является самым ярким выражением трагедийной интерпретации оперной формы в творчестве С. Рахманинова, подтверждением той тенденции камернизации, которую обнаруживают два других его оперных сочинения («Алеко», «Скупой рыцарь»).

**Цель статьи** – выявить музыкально-драматические и художественно-смысловые функции партии Земфиры на основе вокально-исполнительской интерпретации (Г. Гаскаровой); охарактеризовать поведение певицы, принципы постановки; выявить различные аспекты художественной интерпретации образов всех героев оперы «Алеко».

**Основное содержание работы.** Опера С. Рахманинова «Алеко» органично входит в ряд русских опер композиторов XIX–XX веков, созданных на основе маленьких трагедий А. Пушкина. А. Пушкин в своих «маленьких трагедиях» первоначально обращает внимание на столкновение противоположных человеческих натур, образы героев хоть и очень не похожи друг на друга, но, тем не менее, существенно близки [1]. Поэма «Цыгане» по типу сюжета и общей трагедийной направленности действия соответствует сформированной Пушкиным новой эстетической модели театрального жанра. Однако, в отличие от либретто опер по «маленьким трагедиям», литературная основа «Алеко» структурно-композиционно отличается от текста Пушкина, хотя и сохраняет разра-

ботанный им основной конфликт – противостояние вольных цыганских характеров и противоречивой, замкнутой природы Алеко, который бежал из «неволи душных городов», мечтающая обрести душевный покой в степях под гостеприимным кровом кочевников. Являясь своего рода «лишним человеком» для своего общества, он не находит желанного счастья и в общении с цыганами, более того, приносит себе и им разочарование и горе. Алеко, несомненно, становится центральным персонажем поэмы и оперы, однако и в концепции Пушкина, и в музыкальной драматургии, создаваемой Рахманиновым, его образ развивается в тесном взаимодействии с образом Земфиры – как с воплощающим всего того, чего недостаёт Алеко: дерзновенной смелости в любви и воли к свободе. Поэтому главная трагическая интенция оперы возникает во взаимоотношениях данных персонажей, а катализатором роковой развязки становится образ Земфиры.

В книге А. Кандинского (1956) сказано, что «Алеко» следует отнести к сфере камерной лирико-психологической оперы именно потому, что она наполнена эмоциональной экспрессией, пассионарными любовными сценами [2]. Внешняя сюжетная траектория действия также направляется образом Земфиры – красивой цыганки, которая приводит в табор Алеко, а потом через некоторое время влюбляется в молодого цыгана и рассказывает об этом Алеко. Гротескная песенка «Старый муж, грозный муж» отчасти свидетельствует о её пренебрежении нравственными правилами, недоступном для понимания Алеко, она перерастает границы вставного номера, превращаясь в драматургическую кульминацию в развитии образа Земфиры.

Страстная красавица цыганка предаётся любви с молодым цыганом, а несчастный Алеко живёт воспоминаниями о минувшей любви: *«Как нежно приклонясь ко мне, в пустынной тишине часы ночные проводила! Как часто милым лепетаньем, упоительным лобзаньем задумчивость мою в минуты разогнать умела. Я помню: с негой, полной страсти, шептала мне она тогда: Люблю тебя! В твоей я власти! Твоя, Алеко, навсегда! И всё тогда я забывал, когда речам её внимал и, как безумный, целовал её чарующие очи, кос чудных прядь темнее ночи, уста Земфиры... А она, вся негой, страстью полна, прильнув ко мне, в глаза глядела... И что ж? ... Земфира не верна, Земфира охладела ...»* Вся душа Алеко вывернута наизнанку, измена так

угнетает его, что он решается на самое страшное нарушение нравственного закона – убийство.

Алеко, убивая любовника и свою любимую Земфиру, уничтожает и собственную душу; он восклицает: *«О горе мне, о тоска! Опять один. Один!»* ...

Опера Рахманинова сразу имела успех, и ей он никогда не изменял, причём как в театрально-сценической постановке, так и в концертном исполнении. Написанная за две недели к выпускному экзамену в Московской консерватории, опера была одобрена Чайковским и с успехом поставлена на сцене, став с тех пор популярной [4]. Настоящим событием стала на тот момент постановка в Петербурге с Шаляпиным, Ершовым и М. Дейшой-Сионицкой (1897). Каватина Алеко «Весь табор спит» традиционно относится к шедеврам оперного искусства [5].

Основной музыкальный сценарий оперы разворачивается следующим образом. В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, противопоставлены мрачным, зловещим мотивам, связанным с образом Алеко. Хор «Как вольность весел наш ночлег» проникнут безмятежным лирическим настроением. Рассказ старика «Волшебной силой песнопенья» отмечен благородством и мудрой простотой. Яркие краски, темпераментные ритмы вносит в музыку цыганская пляска; в женском танце плавное, сдержанное движение сменяется задорно оживлённым; мужской танец, основанный на подлинной цыганской мелодии, завершается бурным, неистовым плясом. В последующих номерах оперы драма начинается стремительно развёртываться.

Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» очерчивает её характер, сильный и страстный, своевольный и дерзкий. Каватина Алеко «Весь табор спит» создаёт романтический облик героя, томимого муками ревности; при воспоминании о любви Земфиры возникает широкая и обаятельно красивая мелодия. Оркестровое интермеццо живописует поэтичную картину расцвета. Романс Молодого цыгана «Взгляни, под отдалённым своде», написанный в движении вальса, проникнут радостным ощущением полноты жизни. В момент роковой развязки звучит скорбная мелодия одиночества Алеко. В музыкальном сценарии оперы важным конструктивным элементом является слово, которое вносит семантическую определенность, конкретизацию в развитие музыкальных образов [3].

На основе названных музыкальных номеров разворачивается трагедийная драматургия оперы, обусловленная раскрытием эгоистической природы человеческой страсти как порождённой тем самым собственническим строем, против которого Алеко так яростно ополчается. Требующий для себя безграничной свободы, Алеко не умеет уважать свободу других. Вольнолюбец становится насильником. Проповедник вольности оказывается злым ревнивцем и собственником, рассматривающим как неотъемлемо принадлежащую ему жизнь и судьбу другого человека. Так вскрываются в опере механизмы перерождения любви в ненависть, страдания в преступление.

Как и в опере Ж. Бизе «Кармен», главные герои оказываются психологическими антиподами, что и обуславливает роковую развязку. Земфира – предельное выражение степной, цыганской свободы. Эту свободу она вносит и в своё чувство, и, как сильная человеческая личность, способна бросить вызов судьбе, открыто противостоять смерти. Данной личности, как центру драматических событий, подчиняются отношения всех остальных персонажей, которые, в конечном счёте, предстают вспомогательными, служащими раскрытию художественного назначения главного женского образа.

Данный образно-смысловой строй оперы убедительно воспроизводится в постановке 2015 года, которая была осуществлена во Франции в городе Нанси, где партию Земфиры успешно исполняла Гелена Гаскарова [6]. Сложный характер героини, создаваемый Гаскаровой, позволяет ей сочетать в вокальном голосе самые различные интонации. Мгновенно и своенравно увлеклась она Алеко, с которым сошлась без всяких обрядов, без обязательств. Два года была она ему «подругой», но затем его любовь ей наскучила: *«Его любовь постыла мне, мне скучно, сердце воли просит»*. Когда сердце самого Алеко просило воли, он безоглядно бросил всё и начал совершенно новую жизнь. Превращая себя – убеждённого и горячего проповедника свободы – в тюремщика другого сердца, которое, в свою очередь, просит воли, он, казалось бы, нарушает собственное жизненное кредо. Но тут-то и пробуждаются злые «страсти» в душе Алеко, все те инстинкты, которые вскормлены его прошлым, его исходной социальной средой.

На сцене выстраивается хор, участники которого злорадствуют по поводу Алеко, который якобы спит. Земфира под-



хватывает настроение хора и поёт свою песенку «Старый муж, грозный муж...» Ритмически раскованная, несколько угловатая мелодия передаёт не только яркий независимый характер Земфиры, но и напряжение возникшей ситуации. Очень точно выстроенный в техническом и драматическом отношениях интонационный план этой сцены позволяет выделять среднюю часть ариозо, со словами: «Как ласкала его, я в ночной тишине», где нужно ля второй октавы петь «*p*». Такой интонационный ход ещё больше будоражит и раздражает Алеко, которому в этих интонациях слышится издёвка покинувшей его подруги.

Отметим, что каждого из персонажей С. Рахманинов характеризует преимущественно в законченных вокальных номерах, дополнительно пользуясь средствами оркестрового лейтмотивного развития и ансамблями-сценами. Главное действующее лицо – Алеко – выпукло обрисован в каватине, лучшим и вдохновеннейшем номере оперы. Переживания Алеко переданы в каватине с большой драматической силой и подкупающей искренностью. Сильнейшая сторона каватины – её яркая, выразительнейшая мелодия, развиваемая композитором с симфоническим размахом и напряжённостью вплоть до заключительной оркестровой кульминации. Необходимо указать и на воплощённую в лейтмотиве Алеко идею «роковых страстей», предопределяющих трагическую обречённость обоих героев – ведь эта идея становится господствующей в опере. Данный лейтмотив несколько напоминает тему трёх карт из «Пиковой Дамы». В основе его лежит энергичный восходящий секундовый ход и последующее постепенное движение вниз. Возбуждённый речитативный склад лейтмотива, ритмическая острота и гармоническая неустойчивость сообщают ему остро драматический, подчёркнуто патетический характер. И хотя особенно велико его значение в партии Алеко, он косвенно предрекает и судьбу Земфиры, становится мотивом её обречённости.

Общей эпитафией для двух главных персонажей, реализующих остро-экспрессивную трагедийную тему, становится и заключительный хор, основанный на мотиве *Dies irae*, этом сквозном трагическом символе поэтики С. Рахманинова. Хочется обратить внимание на катастрофическую развязку оперы, в которой главная героиня становится жертвой необратимой ситуации, когда музыкальные приёмы с сим-

фоническим размахом звучат напряжённо вплоть до трагического конца.

Опера написана для четырёх солистов: сопрано (Земфира), тенор (молодой цыган), бас (старик), баритон (Алеко), контральто (старая цыганка), также в составе хор и симфонический оркестр. Размер 4/4, который меняется всего два раза, а именно в финальном эпизоде, где вступает хор «Ужасное дело луч солнца встречает» (размер меняется на 3/4), и в самой заключительной части (размер снова меняется на 12/8, затем в заключительной фразе вновь возвращается первоначальный размер) [7].

Темпы меняются на протяжении всей оперы, и это понятно, так как все смены темпа помогают поддерживать эмоциональный накал, и характер оперных героев также передает эмоциональные состояния, которые описаны в словах. Каждая партия, написанная композитором, построена на контрастах. Хочется начать анализ именно с финала оперы, где начало дано в темпе *vivo*, затем возникает резкая смена на *moderato*, когда вступает солист. Затем, когда вступает хор, темп снова меняется – **Allegro fiero**. Именно в финале так заметна контрастность, как музыкальная, так и драматическая, а самая последняя заключительная часть звучит очень мрачно и протяжно в духе похоронного марша.

Все смены темпов достаточно резкие, использовано лишь одно **ritenuto** на заключительных фразах в темпе **Andante cantabile**, что подчеркивает трагическое завершение оперы. Все эти темпы помогают понять и поддержать атмосферу ужаса и напряжённости. В основном солисты поют отдельно от хора, их партии не переплетаются с хоровыми партиями, кроме реплик отца Земфиры, когда в финале после кульминационной сцены убийства старик и хор поют одновременно. Также фраза Земфиры «*Отец, его ревность сгубила*» – это наложение на фон хора, в звучании «**pp**»: «Ужасное дело луч солнца встречает». Когда Земфира пропевает свои последние слова «умираю», в оркестре звучит фраза, которая уже ранее звучала в арии «Старый муж». Очень гибко и разнообразно динамическое развитие – от **fff** до **ppp**. «*Но жить с убийцей не хотим*», так пропевает хор начиная с **ff**, причём делая акцент именно на слово «убийцей», чем показывают своё отношение к поступку Алеко.

Пожалуй, самый тихий момент этой сцены – это заключительная часть. Что касается ритмического рисунка, то

в основном это восьмые и четверти, иногда четверти с точкой, половинные заливованные и просто половинные. В оркестровом звучании встречаются триоли, секстоли, мелкие длительности, пунктирный ритм, тремоло. Все эти разнообразные пунктиры и другие мелкие длительности подчёркивают расстерянное состояние цыган.

Опера очень напряженная, наполненная яркими динамическими контрастами, при этом есть части ещё более напряженные, хоть тихие и медленные, как, например, окончание оперы. Здесь действие происходит на грани жизни и смерти, поэтому музыка отличается пассионарными чувствами и особой экспрессией. Но здесь не стоит поддаваться эмоциональному порыву и форсировать звучание, следует пропевать партии довольно свободно, полётно, особенно нисходящую интервалику, иначе может пострадать интонация [5].

От хоровой партии требуется **non legato** в финальной части оперы особенно, каждое новое вступление хора требует активности и чёткого штриха, чего нельзя сказать о средней части, где звук должен быть более плавным. Ещё финальная часть отличается резкими переходами, где используется штрих маркато. Несмотря на этот нюанс, при исполнении не должна пострадать мелодия, хор не должен петь жёстко, и лёгкость в произношении слов, несмотря на резкие переходы, остается обязательной.

Что касается фактуры, то здесь певцам необходимо быть в слаженном ансамбле друг с другом, они должны слушать друг друга и как бы находиться на одной волне, чтобы не нарушить интонирование и тембральную краску.

Вообще хор в опере создаёт такие массовые сцены, которые отражают весь ужас и рок происходящего, он является свидетелем преступления Алеко, которого они изгоняют из их табора после случившегося.

Не раз исполняя партию Земфиры, могу отметить, что все кульминационные моменты сосредоточены в финале, они провоцируют ускорять темп, который и без того очень быстрый; стоит быть особенно внимательным и не поддаваться эмоциональному порыву, стараться успокоиться и ощущать пульсацию ритма внутри себя. Каждый певец должен оставаться спокойным, чтобы не «подгонять» стремительный темп. Например, в сцене убийства, когда Земфира пропевает слова, обращённые Алеко: *«Не боюсь тебя, твои*

*угрозы презираю, тебя навеки проклинаяю»* – возникает такой эмоциональный накал, что хочется поменять ход событий и кинуться на разъярённого Алеко! Именно в этом месте, в этот момент следует контролировать эмоции, дабы не разойтись с оркестром. Здесь нужно так чувствовать и переживать, чтобы зритель почувствовал всю драму этой трагедии; невозможно петь эту оперу, не вкладывая личные переживания, нельзя не прочувствовать характер и экспрессию музыкального интонирования. Хор помогает своими репликами и сценическими движениями, которые добавляют ещё больший драматизм, усиливают впечатление ужаса от происходящего.

Опера написана в гомофонно-гармоническом стиле, и самая главная трудность, которая возникает у исполнителей, – это динамические краски. Очень трудно добиться идеальной гармонии именно в динамике, чтобы главные голоса не выделялись. Интонационные и смысловые ударения в опере играют также важную роль, что необходимо для одновременного снятия и вступления. Определённые трудности присутствуют в ритме, где чётко должны быть отработаны вступления, а также темповые перемены.

Хочется обратить внимание на сочетание оркестра с хором и солистами, здесь также важна динамическая краска, а оркестр не должен перекрывать хор даже в самых кульминационных моментах, в том числе при пении хора на *p* [5].

Некоторые неудобства испытывает хор при пении с солистом без сопровождения оркестра; есть вероятность, что может понизиться интонация, поэтому без сопровождения нужно очень остро выстраивать интервальные соотношения. Также усиленного внимания требует предсмертная фраза Земфиры *«Отец, его ревность сгубила, умираю»*... Очень часто сопрано здесь имеют тенденцию к повышению, следует внимательно слушать оркестровый аккорд, прежде чем вступить. К тому же, в этом моменте даже мизансцены позволяют никуда не торопиться, ведь обессилевшая Земфира лежит на руках у своего отца.

В целом **научная новизна** данной статьи заключается в том, что новаторская жанровая природа оперы С.В. Рахманинова освещается в связи с поэтикой «маленьких трагедий» С.В. Пушкина, которые послужили основой развития камерного направления в оперном творчестве русских композиторов.

**Выводы.** «Алеко» следует отнести к сфере камерно-психологической оперы именно потому, что она наполнена

емоціональної експресією і пасіонарними любовними сценами. Исходя из всего вышеизложенного, можно предположить, что Рахманинов широко трактовал феномен любви, радуясь чувственной природе человеческого сознания, веря в возвышенную силу человеческого чувства. Вместе с тем композитор сконцентрировал внимание на кульминационных трагедийных моментах музыкальной композиции и самых острых переживаниях, связанных с образными коллизиями; он увлекся экспрессией сюжета поэмы «Цыгане» и создал оперу, в которой страсти «бушуют» на всем протяжении сценического действия, но особенно перед развязкой всего хода музыкально-образных событий.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Джан Б. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи Романтизма : дис. ...канд. Искусствоведения : 17.00.03. Одесса. 2013. 184 с.
2. Кандинский А. Оперы Рахманинова. Москва : Музгиз, 1956. 60 с.
3. Кандинский А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова. *Советская музыка*. 1984. С. 43–49.
4. Кандинский А. О симфонизме Рахманинова: Очерк 1. *Советская музыка*. 1973. № 4. С. 83–93.
5. Рахманинов С. Алеко. Клавир. 1893.
6. Рахманинов С. «Алеко». Национальная Опера Лоррэн, Нанси, Франция, Дирижёр Кальдерон Р, режиссёр Пукарете, 2015. URL : <https://afficha.info/?p=3862>.
7. Финал оперы «Алеко». 2015. URL : [https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187_0.html).

### REFERENCES

1. Jan, B. (2013). Literary foundations of European opera poetics of the Romantic era. Diss ... cand. art sciences. Odessa [in Russian].
2. Kandinsky, A. (1956). Rachmaninoff's operas. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Kandinsky, A. (1984). Performing intonation and Rachmaninov's melody. Soviet music. P. 43-49 [in Russian].
4. Kandinsky, A. (1973). On Rachmaninov's symphony: Essay 1 / A. Kandinsky // Soviet music. 4. P. 83–93. [in Russian].
5. Rachmaninov, S. (1893). Aleko. Clavier [in Russian].
6. Rachmaninov, S.V. (2015). Aleko. Opera National de Lorraine, Nancy, France, Conductor Calderon R, director Pukarete. URL: <https://afficha.info/?p=3862>
7. Final of the opera "Aleko". Electronic edition. 2015. URL: [https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/culture/00546187_0.html) [in Russian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-14>**Катерина Олегівна Кікнавелідзе**

ORCID: 0000-0001-6095-2095

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

## МІСЦЕ ФЕНОМЕНА СКРИПКОВОГО КАВЕРА У ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІЙ СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Мета статті* – виявити місце феномена кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. *Методологія* дослідження передбачає поєднання історичного та теоретичного музикознавчих підходів, зумовлюється проблемами жанрово-стильової природи музики та виконавського стилю. До кола методів залучається інтерпретативний підхід у єдності з питаннями про авторське призначення музично-виконавської творчості. *Наукова новизна* зумовлюється тим, що кавер розглянуто з позицій його одночасної жанрової та стильової приналежності. З огляду на те, що кавер-музика зародилася завдяки виконавській інтерпретації, ми пропонуємо розглядати її як категорію суто виконавської поетики. Кавер визначається як інтерпретативний стиль, що відповідний новому жанровому напрямку виконавської творчості. Так виникає нове виконавське уявлення про категорію жанрового стилю. Як жанровий стиль кавер виникає завдяки тому, що провідним стає виконавське авторське начало, тобто специфічний жанровий образ виконавця. Саме тут кавер-стиль набуває авторських рис, але ці авторські риси залишаються у жанрових умовах кавер-музики, кавер-виконавства. *Висновки.* Кавер перетнув межу у русі від жанру до стилю, адже він є одночасно виконавським і жанром, і стилем. Спочатку це був окремий прийом, але потім кавер-способи самі по собі стали цікавими виконавцям, котрі бажали власними мовними засобами привертати увагу слухачької та глядацької аудиторії, зосереджуючи сприйняття на собі, потім на тому музичному матеріалі, який використовується. Як автономна жанрова сфера кавер-музика базується на виконавській поезії, що примушує рухатися від прийому-способу-методу до нового цілісного образу, тобто до стильового рішення. Кавер за своєю природою тягнє саме до виконавського розуміння жанрового стилю, тобто як музично-творча категорія постає виконавським жанром, що передбачає власні автономні способи (засоби) композиції.

*Ключові слова:* кавер, кавер-музика, жанр, стиль, інтерпретація, жанровий стиль.

*Kiknavelidze Kateryna Olehivna, Graduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The place of the violin cover phenomenon in the genre-style system of musical art**

*The purpose of article is to identify the place of the cover phenomenon in the genre-style system of musical art. The methodology of the study involves a combination of historical and theoretical musicological approaches, predetermined by the problems of the genre-style nature of music and performing style. The range of methods involves an interpretative approach in unity with questions about the author's purpose within a musical performance. Scientific novelty is due to the fact that the cover was considered from the standpoint of its genre and style. Given that cover music originated through performance interpretation, we propose to consider it purely as a category of performance poetics. The cover is defined as an interpretive style that is in line with the new genre of performing arts. So, a new performing idea of a genre style category emerges. As a genre style, the cover arises due to the fact that the main author's origin, i.e. a specific genre image of the performer, becomes the leading one. It is here that the cover style acquires the author's traits, but these author traits remain in the genre conditions of the cover music, the cover performances. Conclusions. The cover has crossed the line in movement from genre to style, as it is at the same time a performer of both genre and style. At first it was a separate reception, but then the cover songs themselves became interesting performers who wanted their own linguistic means to attract the attention of listeners and the audience, which direct their perception onto themselves, and then on the music material used. As an autonomous genre, the cover music is based on performing poetry, which forces it to move from the reception-image-method to the new holistic image – that is, to a stylistic decision. By its nature, the cover strives precisely for the performer's understanding of genre style, that is, as a music-creative category, it emerges as a performer genre, which implies its own autonomous ways (means) of composition.*

**Key words:** *cover, cover music, genre, style, interpretation, genre style.*

*Кикнавелидзе Екатерина Олеговна, аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Место феномена скрипичного кавера в жанрово-стилевой системе музыкального искусства**

*Цель данной статьи – выявить место феномена кавера в жанрово-стилевой системе музыкального искусства. Методология исследования предполагает сочетание исторического и теоретического музыковедческих подходов, она обусловлена проблемами жанрово-стилевой природы музыки и исполнительского стиля. В круг методов привлекается интерпретативный подход в единстве с вопросами об авторском назначении музыкально-исполнительского творчества. Научная новизна обусловлена тем, что кавер рассмотрен с позиций его одновременной жанровой*



и стилевой принадлежности. Учитывая то, что кавер-музыка зародилась благодаря исполнительской интерпретации, мы предлагаем рассматривать ее как категорию чисто исполнительской поэтики. Кавер определяется как интерпретативный стиль, который соответствует новому жанровому направлению исполнительского творчества. Так возникает новое исполнительское представление о категории жанрового стиля. Как жанровый стиль кавер возникает благодаря тому, что ведущим становится исполнительское авторское начало, то есть специфический жанровый образ исполнителя. Именно здесь кавер-стиль приобретает авторские черты, но эти авторские черты остаются в жанровых условиях кавер-музыки, кавер-исполнительства. **Выводы.** Кавер пересекает границу в движении от жанра к стилю, ведь он одновременно исполнительский и жанр, и стиль. Сначала это был отдельный прием, но потом кавер-способы сами по себе стали интересными исполнителям, которые желали собственными языковыми средствами привлечь внимание слушательской и зрительской аудитории, сосредоточивая восприятие на себе, а потом на том музыкальном материале, который используется. Как автономная жанровая сфера кавер-музыка базируется на исполнительской поэтике, что заставляет двигаться от приема-образа-метода к новому целостному образу, то есть к стилевому решению. Кавер по своей природе тяготеет именно к исполнительскому пониманию жанрового стиля, то есть как музыкально-творческая категория возникает как исполнительский жанр, который предусматривает собственные автономные способы (средства) композиции.

**Ключевые слова:** кавер, кавер-музыка, жанр, стиль, интерпретация, жанровый стиль.

**Актуальність** теми статті полягає у наявній потребі у самовизначенні феномена кавера у сфері сучасної масової культури. Показовою характеристикою недосконалості вивчення кавера є те, що, попри всі ймовірні варіанти ідентифікації або спроби зазначення його категоріальної приналежності у музично-теоретичному сенсі, досі немає єдиної думки щодо його місця у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва. Феномен кавера є, з одного боку, очевидним для виявлення, однак ясність його приналежності до конкретної ланки жанрової або стильової ієрархії досі розмита. Одні науковці називають його жанром, інші пишуть, що він є стилем. У ситуації підвищеного інтересу до кавера як зі сторони соціальної практики, так і з боку науково-теоретичних пошуків ми стикаємося з множинними прикладами і одного, і іншого. Наскільки цей феномен є розмаїтим з точки зору актуальних і не дуже показових музичних зразків, настільки ж різноманітні й підходи до вивчення кавера. Перш ніж

описати власну позицію щодо такої проблематики, хочеться пролити світло на відомі наукові праці про кавер, з огляду на всі синонімічні звороти, якими він позначений у науці: кросовер, класичний кросовер, кавер-версія тощо.

Найперші науково-теоретичні опрацювання поняття «кавер» ми знаходимо у статті московського музикознавця С. Таюшева «Жанр crossover як явище популярної культури», що була видана у 2001 році. Він визначає кавер як жанр, надаючи йому описову характеристику «найбільш оригінальної форми поєднання елітарного та масового» [13, с. 231]. Як і численні російські науковці, Таюшев називає кавер «жанром crossover». Таюшев вважає необхідним винаходження нових методів аналізу подібних феноменів, але у своїй роботі він їх не пропонує.

Інша російська дослідниця, О. Семенченко, у своїй науковій статті «Класичний кросовер як об'єкт масової культури», що видана в 2016 році, розглядає класичний кросовер як стиль популярної музики. Семенченко пише: «Масова (популярна) музика – один з основних культурних проявів суспільства. У статті дається його характеристика і розкриваються особливості жанру; проаналізована теорія культурної індустрії. Увагу приділено класичному кросоверу як стилю популярної музики» [12, с. 165]. Досить полемічною видається наукова концепція, за якою масова популярна музика постає жанром, а кавер – стилем цієї ж популярної музики.

«Основною функцією жанру стають структуротворчі функції, що часто призводить до плутанини понять жанру і стилю, особливо стосовно популярної музики. Вдалішим терміном музикознавці вважають термін «музичний напрям» [9].

Дослідниці М. Зайцева і Р. Будяган найбільш точно описують таку проблематику у статті «Становлення музичного напрямку classical crossover у сучасному скрипковому мистецтві». На відміну від своїх попередників, які закріплювали за кавером то одну, то іншу категоріальну константу, ці московські дослідниці називають кавер, чи класичний кросовер, музичним напрямом. Авторки описують феномен кавера з позицій виконавської прагматики, де стилі розглядаються у персоніфікований спосіб. У роботі Зайцевої та Будяган затверджується думка про те, що тип музикування, притаманний каверу або ж кавер-версіям, виходить за межі власне «кавера» у сферу авторської музики, виконуваної тими ж скрипачами, але вже на основі власного музичного матеріалу.

Отже, підсумовуючи матеріал опрацьованих нами текстів, констатуємо, що феномен кавера вже на початку 2000-х років здобув власну музичну нішу, характер якої визначити не так просто. Науковці виявляють сталі позиції кавер-музики, затверджують її позитивний вплив на соціум та чинять спроби створити ієрархічно-категоріальний концепт щодо феномена кавера. Продуктивною є сама постановка питання, тому що вона важлива для розуміння явища кавера і вироблення критеріїв дослідження, але немає достатньої ясності в тих висновках, яких доходять автори, коли ставиться питання про належність кавера до категорій жанру або стилю. Звідси впливає **мета** цієї статті – виявити місце феномена кавера у жанрово-стильовій системі музичного мистецтва.

**Основний зміст статті.** Специфіка в тому, що немає окремого фізичного предмета жанр. Жанр – це наше уявлення про певні процеси, які відбуваються десь. Обґрунтовуючи поняття «жанр», ми можемо спертися на якісь конкретні матеріальні умови – у нас є предметна основа. Стиль – це взагалі повністю ідеаційний феномен. Ми говоримо про стилістику композиції, а опиняємося, по суті, на території жанру. Тому що жанр, звичайно, має на увазі наявність музичних творів, але наявність жанру підтверджує і присутність стилю. Жанр і стиль – це ідеологічна парна категорія, а кожен її складник – це точка зору, це оцінка. Ми номінуємо явище жанровим або стильовим залежно від активності цих сторін. Але у самому музичному матеріалі є передумова до домінування або жанру, або стильових особливостей. Якщо якісь нормативні, загальноновизнані ознаки домінують, діють встановлені композиційні умови і правила, типове є важливішим, ніж індивідуальне, що відрізняє, то домінує жанр. Стиль – це образ, загальна естетична установка й атмосфера, ідея впливу, абсолютною ідеаційний прояв, він формується на основі певних предметно-композиційних чинників, але потім він може сам породжувати ці чинники.

О. Самойленко пояснює як саме жанр переходить у стиль на прикладі трансформації жанру квартету. «Ми сприймаємо класичну віденську школу як єдину стильову школу, тому що домінують жанри, типове переважає. Ми говоримо про сонати, симфонії, квартети як про жанрові форми. Не як про стильові явища. А ось ближче до ХХ століття ми вже будемо говорити про квартети Шостаковича. Ми, звичайно, будемо пам'ятати про якусь типову жанрову експресію,

але стильовий зачин уже буде набагато важливішим, ніж норми жанру. І тому слово квартет буде вказувати вже скоріше на стильовий феномен. Навіть при тому, що це визнана стала модель жанру. У квартетах Гайдна, Моцарта та інших авторів цієї епохи більше спільного, більше загальних стильових ознак, ніж відмінностей, діють єдині стильові правила, а жанрові норми домінують. А ось коли авторський стильовий поштовх виходить на перший план, тут уже стиль буде провідним началом. Якщо немає яскравих авторських пріоритетів у музиці, значить це жанрова природа, якщо є яскраві авторські моделі – це вже урізноманітнює таке смислове поле зсередини, можна говорити про домінування стилю. Зразок показовості зрілості жанру – це те, що він починає породжувати різні стильові зразки. Доказом зрілості жанру квартету став Бетховен у пізніх квартетах. Все вчинене в своєму роді, як писав Гете, має вийти за межі свого роду. Пізні квартети Бетховена – це вже вихід за межі свого роду і перетворення його на стильовий феномен. І взагалі, породження явища камернізації в інструментальній музиці, яке раніше ніхто вдосталь не розумів. Квартет був маленькою симфонією. А тут виявилось, що як стильовий феномен він може розповідати зовсім про інше. Це було і у Гайдна, але ще не набуло принципово стильового значення. А ось по шляху пізнього Бетховена йде Шостакович. Хоча перед Шостаковичем був Танєєв, який, по суті, повернувся до класичної моделі квартету» [11].

Дослідники деколи змішують стиль зі стилістикою. Для ясності розуміння проблематики тут головне – розділити жанр, стиль, композицію, позначити територію, тоді зрозуміло, але вони взаємодіють. Жанр – це сукупність знакових засобів, які використовуються, а стиль – це дух. Жанр – це знак, стиль – сенс, а композиція – це сукупність значень. Стиль проявляється через композицію, жанр теж визначає композиційні риси, в композиції вони зустрічаються. Зв'язок парної категорії «жанр–стиль» з кавер-музикою дуже тісний, оскільки вона є пограничною поміж академічним професійним репертуаром і популярною музикою, завдяки чому в ній відбувається діалог жанрових умов і стильових новацій. Коли кавер-музика запозичує у академічної музики матеріал, вона наділяє його новим смисловим значенням, кавер експонує стильові характеристики, притаманні популярній музиці, а матеріал, який переноситься, набуває інші семантичні функції.

Наступний етап вивчення кавера пов'язаний з визначенням специфіки його жанрового походження. Отже, на такому етапі вивчення феномена кавера одні науковці вважають, що кавер передбачає певну жанрову форму (С. Таюшев), інші називають його напрямом (Л. Данько, М. Зайцева, Р. Будяган), об'єктом (О. Семенченко), хтось пише, що це певний жанровий стиль (О. Самойленко) тощо. Якоюсь мірою праві одразу всі. Кавер для виконавців, звичайно, вже перейшов від жанру до стилю, оскільки він виконавський і жанр, і стиль. Це автономна сфера. Від прийому-способу-методу кавер перейшов до жанрової сфери. Але він перейшов до окремої жанрової сфери завдяки виконавцям і відокремився як виконавська сфера. Так, спочатку це був окремий прийом, але потім ці способи стали цікаві виконавцям, які хотіли з власною мовою звернутися до аудиторії, привертаючи увагу до себе, а не до того матеріалу, який вони використовували. Новий цілісний образ – це вже стильове рішення. Це як би продовження жанрової теорії у галузі виконавства з його сучасними новими відкриттями, вимогами і можливостями. Тобто виникає вже власна логіка побудови текстів, правила, за якими вона може функціонувати. А потім на основі вже цих правил карбуються певні стильові позиції, які можуть по-різному сприйматися різними авторами.

Кавер – це такий інтерпретативний стиль, що є відповідним новому жанровому напрямку. Але в ракурсі кавера як жанрового спрямування ми констатуємо, що в нього власного стилю немає як такого, оскільки кавер буде транслювати той стиль, у рамках якого він існує, будучи реплікою, новою інтерпретацією. Це як би продовження жанрової теорії в галузі виконавства з його сучасними новими відкриттями, вимогами і можливостями. У філології є така категорія «жанровий стиль», вона застосовується до мовних комунікативних явищ [10]. Її головна ідея – відтворення особливого роду комунікації з публікою, екстравертність, усе для зовнішнього впливу і яскравості, ефектності, розважальна гедоністична функція. Така характеристика цілком відповідає соціальному призначенню кавер-музики загалом і скрипковому каверу зокрема.

Співтворчість виконавця буквально переводить до рангу синтетичної творчості. Про кавер-музику можна говорити, що вона виступає певним різновидом імпровізаційної культури. Тому що імпровізатори не ставлять за мету створити нову концепцію, вони є декораторами. Це більш поверхнева

функція, але теж дуже важлива, тому що виконавські жанри – це мовні жанри. Це та музична мова, яка звучить і затребувана, популярна, це публічне мовлення. Нова якість цих виступів, скрипкових каверів – це саме те, що вона публічно яскрава і публічно відкрита. Це традиційний підхід до жанру – виконавська сторона музики задається композитором. А тут навпаки, умови композитору задаються виконавцем, вільно перетворюються, і це дає виконавцеві право розпоряджатися матеріалом як своїм, тому що у виконавської інтерпретації є на це право.

У рамках скрипкової кавер-традиції жанр кавера постає як виконавська категорія, категорія музично-виконавської поетики. Такого напрямку в науці «жанр як категорія музично-виконавської поетики», взагалі немає. Всі звикли, що жанр – це композиторський прийом. Кавер-музика – це жанрово-стильова сфера, причому саме жанрово-стильова, а не навпаки. Вона дійшла, справді, до цієї точки жанрової оформленості, що ще не переродилася в якесь якісне стильове явище. Тому що в цій сфері переважає виконавська прагматика. Виконавець скрипкового кавера, який почав писати власну музику, виробляє своє коло, за яким надалі вибудовується його власний сольний репертуар. Це є типовим виконавським, композитор ніколи не буде повторювати, *так*, не буде повторювати. Композитор повинен щоразу створювати новий текст, а виконавець, за родом діяльності, має право повторювати колишній текст і надавати йому нової інтерпретації. Різні типи інтерпретації – різні способи мислення. Тут виконавська прагматика визначає провідну жанрову якість.

Ми пропонуємо жанровий стиль позиціонувати як виконавську категорію, причому виконавський жанр відрізняється від виконавського стилю тією ж мірою, якою жанр відрізняється від стилю. Жанр – це конкретні композиційні предметні умови, це матеріальна сторона, сукупність використаних знакових засобів, а стиль – це дух, що віє, де хоче. Жанр зумовлює знакову форму, стиль звернений до смислу, а композиція постає сукупністю значень, у тому числі виконавських. Композиція завжди визначає якісь сторони жанру виконавською прагматикою, але здебільшого це все-таки підпорядковується композиторському рішенням. А тут виходить веде виконавське завдання, виконавське бажання.

Цей жанровий стиль виникає завдяки тому, що провідним стає виконавський стиль, більш того, виконавський автор-

ський стиль. Тут жанровий стиль набуває авторські риси, але ці авторські риси залишаються в жанрових умовах кавера.

Авторська музика, яку скрипалі створюють за аналогами власних каверів, буде все одно входити в цю жанрову форму кавера, оскільки за стилем вона буде їй відповідати. Цю музику можна назвати кавер-форма. Вона так і залишається кавером, якщо не за вихідним матеріалом, то за стилістикою і стилем. Вона буде звучати тією ж мовою, з тими ж атрибутами, з тими ж образними параметрами та орієнтирами. Просто це буде та ж узагальнено-розважальна позитивна за емоційною експресією, яскрава, з візуалізацією скрипкова гра. Кавер-стиль – це виконавський стиль, це образ виконавця, за яким виконуваний матеріал зберігає властиві каверу характеристики в умовах використання власного музичного матеріалу.

Таким чином, доказом абсолютно виконавського генезису кавера є аспект авторства у цій музичній сфері. Якщо це кавер-традиція, то потрібно використовувати запозичений матеріал, який впізнаваний, який усі знають, що він чийсь, або розуміють, що він не сьогодні виник. З огляду на те, що це комерційна сфера, то діють закони, які регулюють зазначення авторства та прав на нього. У стандартній професійній ситуації є перший автор, який створив оригінальний твір. Це може бути декілька авторів, оскільки у вокальних композиціях часто текст та музику пишуть різні митці. За міжнародними законами про збереження авторських прав, якщо автор офіційно дав дозвіл на створення та використання кавер-версії, автор кавер-версії, аранжувальник, володіє авторськими правами на кавер [5].

Надалі аранжувальник, що створив кавер, має право отримувати прибуток з виконання кавера у сценічних умовах або ж продати права на цей кавер стороннім особам, відмовившись від них, тобто він не має права продати комусь іншому цей кавер вдруге. У майбутньому новий власник авторських прав на свій розсуд використовує власне право на цей кавер.

У різних країнах існують свої організації, що займаються захистом авторських прав у цій музичній сфері, а саме у рамках кавер-традиції. Ці питання здебільшого регулюються на рівні судового законодавства. У Росії діє РАТ («Російське авторське товариство»), воно поповнює свій бюджет із матеріальних відшкодувань з виконання каверів у вигляді процентних ставок, за домовленістю. Якщо виступ є публічним і він зорганізований за державним замовленням або на території



державної установи, РАТ отримує частину прибутку (з продажу білетів, дохід з оплати за віртуальний носій або фізичний). Навіть якщо виконавець кавера має письмовий дозвіл на виконання такого кавера, він зобов'язаний заплатити РАТ.

В Америці, штат Каліфорнія, зареєстрована організація СС (“Creative Commons”) – некомерційна організація, яка створила безкоштовні для використання типові договори – вільні і невідчужувані публічні ліцензії, за допомогою яких автори і правовласники можуть висловити свою волю і поширювати свої твори більш широко і вільно, а споживачі контенту легально і простіше користуватися цими творами.

Але постає питання, що таке авторський виконавський стиль у жанрових умовах кавера і якими є уявлення про можливе авторство в цій сфері? Кавер-виконавці намагаються зайняти позицію першого автора. Авторський стиль в умовах кавера задіює всі аспекти «тексту» кавера: це музичний план, акторська експресія (поведінкова манера під час гри та поза нею, танець тощо), прив'язка жанру відеокліпу до композиції, залучення сторонніх осіб до виконання кавера (музиканти, танцюристи, акробати та ін.). Власне, поняття авторства у рамках кавера стосується не лише музичного аспекту, але це і не результат праці однієї людини. Зазвичай фінальний образ кавера – це результат згуртованої праці професійного колективу, команди співтворців. Тому доречним буде досліджувати кавер як багатомірний феномен музичної культури, а послідовної конкретики шукати лише у його музичній стороні.

Музична сторона кавер-музики, зокрема сучасної популярної скрипкової музики, має як подібні, так і відмінні риси стосовно академічного професійного репертуару. Звідсіля і складності оцінки у тому, що кавер перебуває поміж двома системами – академічної та популярної музики.

Наукова новизна зумовлюється тим, що кавер розглянуто з позицій його одночасної жанрової та стильової приналежності. З огляду на те, що кавер-музика зародилася завдяки виконавській інтерпретації, ми пропонуємо розглядати її як категорію суто виконавської поетики. Кавер визначається як інтерпретативний стиль, що відповідний новому жанровому напрямку виконавської творчості. Так виникає нове виконавське уявлення про категорію жанрового стилю. Як жанровий стиль кавер виникає завдяки тому, що провідним стає виконавське авторське начало, тобто специфічний жанровий

образ виконавця. Саме тут кавер-стиль набуває авторських рис, але ці авторські риси залишаються в жанрових умовах кавер-музики, кавер-виконавства.

**Висновки.** Кавер перетнув межу у русі від жанру до стилю, адже він є одночасно виконавським і жанром, і стилем. Спочатку це був окремий прийом, але потім кавер-способи самі по собі стали цікавими виконавцям, котрі бажали власними мовними засобами привертати увагу слухачької та глядацької аудиторії, зосереджуючи сприйняття на собі, потім на тому музичному матеріалі, який використовується. Як автономна жанрова сфера кавер-музика базується на виконавській поезії, що примушує рухатися від прийому-способу-методу до нового цілісного образу, тобто до стильового рішення. Кавер за своєю природою тяжіє саме до виконавського розуміння жанрового стилю, тобто як музично-творча категорія постає виконавським жанром, що передбачає власні автономні способи (засоби) композиції.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 91 с.
2. Бонфельд М. Музыка и речь : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02. Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. Москва, 1993. 41 с.
3. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. С. 10–12.
4. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Становление музыкального направления classical crossover в современном скрипичном искусстве. *Вестник славянских культур*. Москва, 2018. Т. 49. С. 351–370.
5. Закон України про авторське право і суміжні права : прийнятий 1994 р., № 13, ст. 64. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення: 17.11.2020 р.).
6. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
7. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Москва. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев : Муз. Україна, 1994. 205 с.
9. «Музичний жанр». Короткий словник основних термінів. Гадацький коледж культури і мистецтв ім. І.П. Котляревського. Музична література (словник) / уп. Горбачик Н.І. URL:

<https://guc.org.ua/oholoshennia/navchal-no-metodychni-materialy-2/dystsypliny-zahal-no-profesiynoi-pid/muzychna-literatura-slovyk/> (дата звернення: 17.11.2020).

10. Покровская Е.А., Дудкина Н.В., Кудинова Е.В. Речевые жанры в диалоге культур : монография. Ростов-на-Дону : Foundation, 2011. 200 с.

11. Самойленко О. Конспект лекцій з предмета «Актуальні питання музикознавства», рукопис. Одеса, 2019–2020.

12. Семенченко Е.В. Классический кроссовер как объект массовой культуры. Тамбов. *Грамота*, 2016. № 1 (63). С. 165–167.

13. Таюшев С.С. Жанр crossover как явление популярной культуры. *Научный потенциал* : работы молодых ученых. Москва, 2011. Вып. 1. С. 231–237.

14. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.

#### REFERENCES

1. Alekseyev, A. (1984). Interpretation of musical works. Moskva: Music [in Russian].

2. Bonfel'd, M. (1993). Music and speech. Extended abstract of doctor's thesis. Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].

3. Dan'ko, L.I. (2013). Muzykal'noye napravleniye classical crossover v sovremennoy audiovizual'noy kul'ture. Extended abstract of candidate's thesis. Saint Petersburg [in Russian].

4. Zaytseva, M.L., Budagyan R.R. (2018). Stanovleniye muzykal'nogo napravleniya classical crossover v sovremennom skripichnom iskusstve. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*. Vol. 49, 351–370 [in Russian].

5. Law of Ukraine on Copyright and Related Rights: Adopted in 1994, No. 13, Art. 64. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> [in Ukrainian].

6. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. Moskva: Music [in Russian].

7. Medushevskiy, V. (1979). Musical style as a semiotic object. Moskva: Soviet music [in Russian].

8. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. Kyiv: Music [in Ukrainian].

9. Muzychnyy zhanr (2020). A short dictionary of basic terms. Gadiatsky College of Culture and Arts named after Kotlyarevsky I.P. Musical literature (dictionary), unitary enterprise / comp. Gorbachik N.I. URL: <https://guc.org.ua/oholoshennia/navchal-no-metodychni-materialy-2/dystsypliny-zahal-no-profesiynoi-pid/muzychna-literatura-slovyk/> [in Ukrainian].

10. Pokrovskaya, Ye.A., Dudkina, N.V., Kudinova, Ye.V. (2011). Speech genres in the dialogue of cultures : monograph. Rostov-on-Don: Foundation [in Russian].

11. Samoilenko, O. (2019–2020). Aktual'ni pytannya muzykoznavstva. Rukopys. Odessa [in Ukrainian].

12. Semenchenko, Ye.V. (2016). Klassicheskiy crossover kak ob'yekt massovoy kul'tury. No. 1 (63), 165–167. Tambov: Gramota [in Russian].

13. Tayushev, S.S. (2011). Zhanr crossover kak yavleniye populyarnoy kul'tury. Nauchnyy potentsial: raboty molodykh uchenykh. Issue 1, 231–237. Moscow [in Russian].

14. Cherednichenko, T. (1988). Composition and interpretation: three sections of the problem. Musical performance and modernity: Sb. Art. Moskva: Music. Issue 1, pp. 43–68.

УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-15>

**Тетяна Володимирівна Матушак**

ORCID: 0000-0003-4056-0769

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
navolska.tania@gmail.com*

## **СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАМЕТРИ ТА СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЖАНРУ ЛІТАНІЇ В МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ**

**Мета дослідження** – зібрати відомості про жанр літанії, виявити ключові ознаки жанру, дослідити жанр літанії у творчості композиторів різних національних шкіл, здійснити комплексний аналіз жанру із виявленням усіх закономірностей структури і за наявності текстової складової частини. **Методологія дослідження** об'єднує такі підходи, як компаративний метод, історичний метод для лінійного розгляду проблеми трансформації жанру літанії, метод системного аналізу, семіологічний, герменевтичний. **Наукова новизна** полягає в систематизації наявних відомостей про жанр літанії та виявленні основних характерних рис жанру в композиціях світського та церковного характеру, створенні цілісної картини розвитку та модифікацій жанру в хронологічному розгортанні у творчості композиторів на основі знайдених зразків. **Висновки.** На основі виконаного аналізу наявних теоретичних відомостей про жанр та вивчення композиційних зразків літаній ми дійшли висновків,

що даний жанр є досить рухливим відносно структурних характеристик, що зумовлюється його значною історією розвитку, яка об'єднує сімнадцять століть. У перші століття існування жанру в літанії вже була закладена ця двоякість: церковне застосування літанії як молитви у храмі та вихід жанру із храму – хресні ходи під час перенесення мощей чи інших процесій. Із часом ця багатозначність тільки посилюється і тепер літанією можна назвати: молитву у храмі (включена у службу молитва у притворі храму як додаткова частина до служби), хресні ходи від одного храму в інший, композиції духовного характеру, які застосовуються в світському варіанті зі збереженням основних структурних закономірностей, композиції світського характеру, де відсутні майже всі характерні риси притаманні жанру. У різний історичний період існувала своя характерна літанія зі своєю структурою і особливостями, що особливо значно виявилось у літаніях Ф. Пуленка, С. Монюшка, Дж. Кейджа, Ж. Алена. Літанія, як жанр церковної музики, зустрічається і у православної, і в католицькій традиціях. У православної традиції даний жанр практично не виходить за межі храму, в католицькій – отримує розвиток і в канонічній, і в світській сферах.

**Ключові слова:** літанія, літія, духовна музика, молитва, трансформація жанру.

*Matushchak Tetiana Volodymyrivna, Graduate Student at the Department of History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Structural and compositional parameters and style features of the litany genre in the music and historical context**

**The aim of the study** is to gather information about the litany genre, identify key features of the genre, explore the litany genre in the compositions of composers of different national schools, conduct a comprehensive analysis of the genre in order to identify all patterns of structure and the textual component. **The research methodology** combines such approaches as the comparative method, the historical method for linear consideration of the problem of the litany genre transformation, the method of systematic analysis, semiological, hermeneutic. **Scientific novelty** is to systematize the existing information about the litany genre and identify the main characteristics of the genre in secular and ecclesiastical compositions, creating a holistic picture of development and modifications of the genre in chronological development in the compositions of composers based on found samples. **Conclusions.** Based on the analysis of existing theoretical information about the genre, and the study of compositional samples of litanies, we concluded that this genre is quite mobile in terms of structural characteristics, due to its significant history of development, which unites the XVII centuries. In the first centuries of the genre's existence, this duality was already established: the church's use of the litany as a prayer in the temple and the genre's exit from the temple were processions during the transfer of relics or other processions. Over time, this ambiguity only intensifies and now litany can be called: prayer in the temple (prayer in the vestibule of the temple included in the mass as an additional

part of the mass), processions from one temple to another, compositions of a spiritual nature, used in secular form keeping all the structural patterns, compositions of a secular nature, where there are almost all the characteristics of the genre. In different historical periods there was a characteristic litany with its structure and features, which was especially evident in the litanies of F. Poulenc, S. Moniuszko, J. Cage, J. Alain. Litany, as a genre of church music, is found in both Orthodox and Catholic traditions. In the Orthodox tradition, this genre practically does not go beyond the church, in the Catholic, it is developing in both the canonical and secular spheres.

**Key words:** litany, litia, spiritual music, prayer, genre transformation.

**Матушак Татьяна Владимировна**, аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

#### **Структурно-композиционные параметры и стилевые признаки жанра литании в музыкально-историческом контексте**

**Цель исследования** – собрать сведения о жанре литании, выявить ключевые признаки жанра, исследовать жанр литании в творчестве композиторов разных национальных школ, осуществить комплексный анализ жанра с выявлением всех закономерностей структуры и при наличии текстовой составляющей. **Методология исследования** объединяет такие подходы, как компаративный метод, исторический метод для линейного рассмотрения проблемы трансформации жанра литании, метод системного анализа, семиологический, герменевтический. **Научная новизна** заключается в систематизации существующих сведений о жанре литании и выявлении основных характерных черт жанра в композициях светского и церковного характера, создании целостной картины развития и модификаций жанра в хронологическом развертывании в творчестве композиторов на основе найденных образцов. **Выводы.** На основе анализа существующих теоретических сведений о жанре и изучения композиционных образцов литаний мы пришли к выводу, что данный жанр является достаточно подвижным в отношении структурных характеристик, что объясняется его внушительной историей развития, объединяющей семнадцать веков. В первые века существования жанра в литании уже была заложена эта двойственность – церковное применение литании как молитвы в храме и выход жанра из храма – крестные ходы при перенесении мощей или других процессий. Со временем эта многозначность жанра только усиливается и теперь к литаниям можно отнести: молитву в храме (включена в службу, молитва в притворе храма как дополнительная часть к службе), крестные ходы от одного храма в другой, композиции духовного характера, которые применяются в светском варианте с сохранением основных структурных закономерностей, композиции светского характера, где отсутствуют почти все характерные черты присущие жанру. В разные исторические периоды существовала своя характерная литания со своей структурой, что особенно значительно проявилось в литаниях Ф. Пуленка, С. Монюшко, Дж. Кейджа, Ж. Алена. Литания, как жанр

*церковной музыки, встречается и в православной, и в католической традициях. В православной традиции сейчас жанр практически не выходит за пределы храма, в католической – развивается и в канонической, и в светской сферах.*

**Ключевые слова:** *литания, лития, духовная музыка, молитва, трансформация жанра.*

**Актуальність теми дослідження.** Існує значна кількість праць, присвячених церковним духовним жанрам, особливостям структури служби християнського храму. Незважаючи на часте звернення науковцями до цієї теми, багато питань залишаються без відповіді. У даній праці ми прагнемо здійснити комплексне дослідження жанру літанії, який відноситься до ранніх зразків християнської музики, що існує і в наш час, як у світському варіанті, так і духовному, а саме: паралітургічна і церковна музика як вставна частина в богослужінні. На даний момент нами не знайдено жодної роботи, яка б ставила собі за мету вивчення літанії або літії з усіма її особливостями в історично-хронологічній проекції. Історія жанру багата, складна і неоднозначна, наявних наукових досліджень, які хоча б частково розглядали це питання, не так багато, тому звернення до цієї проблематики у сучасних музикознавчих дослідженнях є надзвичайно важливим та актуальним. **Мета дослідження** – зібрати відомості про жанр літанії, виявити ключові ознаки жанру, дослідити жанр літанії у творчості композиторів різних національних шкіл, здійснити комплексний аналіз жанру з виявленням всіх закономірностей структури і за наявності текстової складової частини. **Наукова новизна** полягає в систематизації наявних відомостей про жанр літанії та виявленні основних характерних рис жанру в композиціях світського та церковного характеру. У створенні цілісної картини розвитку та модифікацій жанру у хронологічному розгортанні на основі знайдених зразків у творчості композиторів.

**Огляд літератури за проблематикою.** Спеціальної роботи, яка б розглядала і вивчала жанр літанії, немає, але є роботи, які торкаються певних аспектів, що мають відношення до нашого дослідження, а саме: «Глумачний типікон» М.М. Скабалановича [8], «Історія християнської музики» Е. Уілсон-Діксона [10].

**Виклад основного матеріалу.** Існує значна кількість актуальних тем і проблем у музичному просторі. Над цими темами міркують провідні музикознавці сучасності, писали і зали-



шили у спадок праці музичні генії минулих століть і, напевно, деякі теми залишаться актуальними і в майбутньому – це так звані «вічні питання» історично-теоретичної музичної науки. Ці питання залишаються, змінюється їх трактування та розуміння. Музика як синкретичне мистецтво оперує великою кількістю запозичених понять, які існують також в інших видах мистецтва або в науках, у філософії. Ці поняття набувають нових властивостей і не завжди «працюють» так, як працювали в іншому середовищі. У сучасному науково-музичному континуумі до таких вічних тем відносяться: час і простір, форма і жанр, знакова природа музики та її семантика, інтенція музики та інтенція митця, музика культу в широкому розумінні цього слова.

У XX–XXI століттях провідною темою у творчості композиторів є духовна музика, що відповідає і зацікавленості слухача. З'являються композитори, які вводять цю лінію у свою творчість, створюються альянси на духовні твори, композиції світського характеру, але у формі церковного жанру. «Сакральне» в музиці XX–XXI століть проявляється в таких основних втіленнях: використання текстів духовного походження в концертних творах; використання буквеної або числової символіки, використання жанрових моделей церковної музики, створення своєї власної системи духовного у творчості, що призводить до значних змін у каноні жанру і виникнення нових неповторних структур. Автори часто мислять свої твори як позаконфесійний «ритуал» або як обряд у рамках власної релігійної системи. Західна духовна музика вийшла далеко за рамки християнської традиції, і це поєднується із сучасними прийомами, техніками, інструментами, режисурою. Відбувається переосмислення і модифікація жанрів для того, щоб вони були життєздатними і актуальними для сучасного сприйняття. Поняття жанру існує у всіх видах мистецтва, але в музиці у зв'язку із її специфікою жанр розташовується на межі категорій змісту і форми. Існує значна кількість досліджень присвячених категорії жанру. Найбільш яскравими і значущими із них є праці Є. Назайкінського, Л. Мазеля, Б. Асаф'єва, В. Цукермана. У найбільш простому і лаконічному варіанті жанр – це рід, вид, а в найбільш загальному жанр – багатозначне поняття, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інше. Існують

і інші варіанти визначень. Так, наприклад, А. Должанський пропонує таке: «Жанр – це такий різновид музичних творів, що визначається за різними ознаками (будова, зміст, виконання, характер та багато інших) [3, с. 111].

Під час детального вивчення цього питання виникли значні труднощі у створенні точного визначення поняття жанру, оскільки його важко відділити від інших елементів композиції. Так, В. Цукерман пише про необхідність внесення декількох ознак, при цьому даючи таке визначення: «Жанр – вид музичного твору, в якому наявні деякі риси змісту, які пов'язані з певним життєвим призначенням і типом виконання». [11, с. 60–61]. Тобто В. Цукерман не відділяє жанр від змісту, виконання, вказуючи що ці речі є нерозривними і межі цих понять досить умовні. Складність і багатозначність поняття жанру пов'язано з тим, що не всі його фактори діють одночасно рівною мірою. У зв'язку із цим існують різні системи класифікації визначення жанру і залежать вони від того, який фактор вважати за основний. Так, В.А. Цукерман виділяє зміст, А. Сохор – життєве призначення музики, виконання і сприйняття. Від перенесення цих акцентів залежить багато, змінюється «кут зору», і ми бачимо предмет вже трохи по-іншому [9].

У музичних жанрах, які використовуються в церковних службах, все ж на першому місці є «слово», а музика відіграє роль супроводу. Історія знає багато випадків, коли композитор не міг претендувати на виконання своєї композиції відповідного жанру в церкві через занадто яскраву музику, яка, нібито, буде відволікати від слова, навіть якщо всі інші складові частини виконані точно: збережений текст, форма, пропорції і т.д. Не тільки світські жанри зазнають змін, але і духовні, церковні. Окрім того, церковні жанри інколи мігрують і існують паралельно – в церкві і поза нею [7]. Під час такого застосування яскраво виступають такі аспекти жанру, як зміст і призначення, оскільки вони будуть сильно різнитись в церковному існуванні і в побутовому. До жанрів, природнім середовищем яких є храм, можна віднести: меси, реквієми, пасіони, псалми, хорали, гімни. Зараз вони є невід'ємною частиною концертних залів світу. Всім відомий гімн Ave Maria можна почути у різних варіантах: Й.С. Бах, Д.П. Палестріна, А.Л. Дворжак, Дж. Верді, Ф. Мендельсон, А. Брукнер, А. П'яццолі. Канонічна секвенція Dies irae, яка в результаті існувала як частина меси, реквієму, теж отри-

мала багато уваги композиторів, які писали окремі композиції з такою назвою або вводили секвенцію у свої симфонії, опери, концерти, реквієми. Це: Ж. Б. Люлі, К. Пендерешкий, Дж. Верді («Реквієм»), А. Хачатурян (Симфонія № 2, «Симфонія дзвонів», «Спартак»), Г. Малер (Симфонія № 2, ч1, ч 3, ч5), Р. Штраус («Тіль Уленшпігль»), Б. Бріттен («Воєнний реквієм»). І це незначний приклад того, що може відбуватись із жанром духовної або церковної музики. Такі жанри активно виконуються на концертах і фестивалях, стають невід'ємною частиною світського життя. Поруч із уже згаданими жанрами існують і менш вивчені, такі як літанія, зразки якої можна знайти у творчості багатьох композиторів різних епох, національних шкіл. Це композиції, які несли виключно прикладне значення для служби і композиції, в яких уже важко віднайти елементи церковного життя.

Літанія в католицькому богослужінні – молитва про милість і заступництво, звернена до Христа, Богоматері або до всіх святих, типологічно близька до благальної ектенії східнохристиянської традиції. Найбільш ранній тип католицької Літанії – так звана *Kyrie – Літанія*<sup>1</sup>, в якій громада на молитву священника відповідає «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй» – цей вигук і є найкоротшою літанією).

Панівним видом згодом стала «Літанія всім святим» (*Litania omnium sanctorum*), відома в західній церкві з кінця V століття. Поширена також так звана «Лоретанська Літанія пресвятої Диви Марії» із простою пісенною мелодією скорботного характеру. Остання із схвалених Ватиканом – «Літанія дорожчої крові Ісуса» (1960). Із XVI століття на тексти Літанії, і перш за все Лоретанської, створювалися багатоголосні композиції, часто з використанням хорової декламації. Для всіх літаній є характерними короткі прохальні звернення, які часто повторюються. Автором першої такої Літанії вважається К. Феста. В інших джерелах, зокрема в «Глумачному Типіконі» М.М. Скабалановича, подається трохи інше розуміння жанру літанії, а саме вказується, що літанія, або літія, існувала як у храмі, так і поза ним. Із грецької «літія» означає «зосереджена сумлінна молитва поза храмом». Перші згадки

<sup>1</sup> Це ранній тип літанії, який був прообразом наспіву із Сирії, де багатократно повторювались заклики «*Kyrie eleison*», і який згодом, в 523 році, був прийнятий в богослужбову практику Західної церкви.

про жанр літанії сягають III століття. Виконувалась літанія під час перенесення мошей, що відбувалось тоді переважно вночі. У церковних службах IV–V століть літаніями називали урочисті процесії, хресні ходи з одного храму в інший, молитви при великих природних чи суспільних бідах, літанії до святих та мучеників, літанії при засусі [8, с. 166].

Отже, водночас літанія являється скорботно-покаянною молитвою при якихось бідах або для попередження і запобіганням їм, також приурочується в пам'ять святих. Такий неоднозначний характер застосування жанру зберігається і надалі. Літанія, як назва процесії, наприклад, як хресний хід, також не мала чіткої однозначної структури, про що згадується в Святогробському Типіконі<sup>2</sup> IX ст. У церковних службах літанія, або літія також не має однозначного місця, вона виконувалась перед або після бдіння (від церковнослов'янського – «бдение»), а в практиці Єрусалимської церкви IV століття – в ранішній або вечірній службі. Під час вечірньої виконувались літійні стихирі, далі молитва «Спаси Боже», ектенія. Отже, Літія є особливою службою, що вставляється в інші. Нинішня церква знає чотири види літій, які за ступенем урочистості можна розташувати в такому порядку: а) «літію поза монастирем», покладену на деякі дванадесять свята і у Світлу седмицю перед літургією; б) літію на великій вечірні, яка поєднується із бдінням; в) літію після закінчення святкової і недільної ранішньої; г) літію за упокій після буденної вечірні та ранішньої [8, с. 167]. Спільними для цих літій є вихід за межі храму, повний або частковий. Цей вихід уособлює і демонструє нашу недостойність молитись у храмі, звідси і скорботний характер молитви. Ще одне трактування виходу літанії за межі церкви пов'язане з насправді виходом самої церкви «в люди», звідси і всенародний характер літійних молитов. У деяких згадках замість слова «літія» вживалось «сходження», що і означало вихід у притвор храму.

Жанр літанії застосовується і понині. У західній традиції вона має автономний характер, віруючі можуть виконувати цю молитву і поза храмом. Для літанії характерним є використання латинської мови. У католицьких храмах існує 7 загальноприйнятих літаній :

- 1) Літанія Святішому Імені Ісуса;
- 2) Літанія дорогоцінній Крові Христовій;

<sup>2</sup> На це джерело посилається М. Скабаланович в «Глумачному типіконі».

- 3) Літанія Святому Серцю Ісуса;
- 4) Літанія Пресвятій Діві Марії;
- 5) Літанія святому Йосипу;
- 6) Літанія всім Святим;
- 7) Літанія Пресвятій Трійці.

До жанру літанії свого часу звертались такі композитори, як: Ф. Пуленк, Ж. Ален, С. Монюшко, А. Пярт, Д. Кейдж, К. Шимановський, К. Сен-Санс, К-Ф. Е. Бах, В. А. Моцарт, Л. Моцарт, П. Палестріна, Ж. В. Путтен, Ф. Дуранте, Х. Сміт, Д. Киценко, О. Лассо, Д. Габріелі, Г. Шютц, Г. Л. Гасслер, Г.І.Ф. фон Бібер, А. Сальєрі, Ф.-О. Гільман, Ф. Шуберт. Це композитори різних національних шкіл, які працювали в різний час і в різному стилі. Серед них є ті, які присвятили духовній музиці значну частину свого творчого життя, а є ті, які орієнтувались на іншу сторону. Оскільки «Літанії» мали різне призначення, то і самі вони суттєво відрізняються структурою, що видно при першому ж погляді на ці композиції. Деякі літанії призначались для церковного виконання, інші – для концертного. Від перших зразків літанії до вже сучасних пройшло Сімнадцять століть, і за цей час жанр багато ввібрав нового.

У досліджених нами літаніях зустрічаються ті, які містять частину «Куріе eleison» і які можна віднести до так званих «Куріе – літаній», які використовувались в літургії, як в ранішній, так і у вечірній, де кількість повторень заклику «Куріе eleison» визначав священник. Дана частина зустрічається в: П. Палестріна «Літанія в формі шести мотетів», Л. Моцарт «Літанія», В. А. Моцарт «Літанія Лоретанська», Ф. Дуранте «Літанія», С. Монюшко цикл «Літанія Остробрамська», Ф.-О. Гільман «5 літаній». До літаній, присвячених Діві Марії, відносяться літанії Ф. Пуленка, К. Сен-Санса, К. Шимановського, В. А. Моцарта. Зустрічаються також інструментальні п'єси без текстової основи, це, наприклад, «Літанія» Ж. Алена, яка нагадує структуру літанії в основному за розташуванням тематичного матеріалу і за відповідною назвою автора. Також серед розглянутих нами зразків є літанії, де використовується поезія або просто інша текстова основа, яка не пов'язана з духовними текстами – це, наприклад, «Літанія до Кита» Дж. Кейджа.

**Висновки.** Жанр літанії є раннім зразком християнської музики і має багату історію. Літанія звучала в церкві, в полі під час процесій, у містах і окремих домівках. Це і молитва-

прохання про заступництво, це процесії і хресні ходи, приурочені до свят або які, навпаки, виконувались про сумних звістках. Історія жанру літанії, яка об'єднує сімнадцять століть, багата і неоднозначна. Тісний зв'язок жанру із церквою і церковними обрядами в перші століття існування і подальший вихід за межі храму залишили свій знак у структурі і в основних рисах жанру. Віяння часу і стиль конкретного композитора – все це літанія витримує і все одно залишається жанром духовної музики. У багатьох, навіть світських, композиціях все ж зберігається респонсорний тип викладу, прохальні мотиви, які багаторазово повторюються, духовний зміст, що вказує на основні характерні ознаки жанру. Разом із тим літанія і зараз є службовою складовою частиною в церкві і так само виконується в концертних залах. На основі виконаного аналізу та вивченні композиційних зразків можна сказати, що літанія ніколи і не мала однозначного місця. Це молитва у храмі, хресні ходи під час перенесення мощей чи інших процесій. У проаналізованих нами літаніях Ф. Пуленка – «Літанія до Чорної Рокомадурської Богоматері», літанія № 3 С. Монюшка із циклу «Остробрамські літанії», «Літанія» Ж. Алена та «Літанія для кита» Дж. Кейджа – яскраво проявляється різниця у структурі, у відношенні до текстової основи і у принципах роботи з текстом, у самій музичній мові, гармонії. Літанія Ф. Пуленка не призначена для службового застосування, хоча перше виконання її було здійснене у храмі церковним хором у Франції, але характерні риси літанії збережені: респонсорний тип мислення, що імітує заклик священника і повтор мирянами, характерні декламаційні частини та розспіви, що також нагадують службу, багаторазові повтори, які є характерними для молитви. Ф. Пуленк використовує французьку мову, сучасні прийоми письма, характерні для композитора акорди нетерцієвої будови і пусті квінти, все ж зберігає молитовне звучання завдяки прохальним інтонаціям хору і стрімкому грізному істинно храмовому звучанню органу. «Остробрамська Літанія» № 3 С. Монюшка є однією із чотирьох у цьому циклі літаній, яка виділяється своєю розширеною духовою групою і литаврами. Це літанія для симфонічного оркестру, хору і солістів, хоч були також виконання її у супроводі органу або фортепіано. Літанія складається із п'яти частин із традиційним для жанру текстом, а саме: Іч. – Kyrie eleison, Пч. – Christe audi nos, ІІч. – Sancta Maria, ora pro nobis, ІVч. – Janua coeli, ora pro

pobis, Vч. – Agnus Dei. Загальний вигляд цієї літанії нагадує нам симфонічний цикл, де є розмежування на різні образні сфери зі своїми темповими позначеннями і контрастним розташуванням у циклі. С. Монюшко майстерно застосовує гармонізацію повторюваних благальних «ora pro nobis» так, щоб вони в кожній частині і в кожному окремому застосуванні звучали по-різному, цим самим уникає методичного повторення, що б умовно ділило цикл ще на більш дрібні частини. Дуже струнка хоральна фактура і делікатна гармонія. Це безсумнівно «Літанія», яка добре звучить як в концертній залі, так і у храмі, хоч її теж не можна віднести до службового типу літаній. Літанія Дж. Кейджа – сучасне трактування жанру із сучасними прийомами. Почати потрібно з того, що це не зовсім звична літанія: слів тут немає, є тільки розспів слова «Kit» англійською мовою, двома голосами і саме це слово теж не завжди можна прослухати і зрозуміти, оскільки розспіви достатньо об'ємні. Але це молитва. Задум даної літанії коротко можна означити як духовно-медитативний. Вивчення питань духовності займало багато місця в житті композитора, і він вважав, що в музиці, зокрема в духовній, кожен має почути щось своє, зрозуміле, тому музика має бути максимально пристосована для цього. Можна сказати, що вона має бути непродуманою і з елементами імпровізаційності, тільки так, на думку композитора, вона виражає найкраще свої властивості і можливості. Із характерних особливостей, що притаманні жанру «Літанії», можна віднести респонсорний тип викладу – два голоси, які по черзі висловлюються з повторами попередніх інтонацій. Слухаючи Літанію Дж. Кейджа, дійсно створюється відчуття невагомості і спокою, але виконання її можливе тільки в концертних умовах, для храму вона не годиться. Літанія Ж. Алена для органу – коротка композиція, де теж проглядаються особливості жанру. У літанії Ж. Алена є чіткий інтонаційний комплекс, який можна співставити з текстом традиційної «Куріє літанії», де є часті прохання «Господи помилуй» або відповідно «Kurie eleison» і протиставлений інший інтонаційний пласт молитви із «тривогами». Тут багато повторних прохальних інтонацій і повтор самих музичних речень. Багато є урочистих інтонацій. Цю літанію швидше можна віднести до хвалебної пісні. Музика дійсно заворожує, чому активно сприяє тембр органу, який безперечно асоціюється із храмом. Відповідно до проаналізованих зразків можна сказати що



сучасна літанія – жанр духовного спрямування з вільним простором для вираження своїх ідей. В основному це хоріві або написані для голосу композиції з можливим супроводом оркестру, органу, фортепіано із духовно-філософським змістом. Літанія, як жанр церковної музики, застосовується і у православній, і в католицькій традиціях. У православній традиції даний жанр практично не виходить за межі храму, в католицькій – отримує розвиток і в канонічній, і у світській сферах.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва : Наука, 1986, С. 104–116.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Должанський А. Краткий музыкальный словарь. Москва : Музгиз 1952. 480 с.
4. Когут Т.Ф. Пуленк. «Літанія до Чорної Богоматері Рокамадурської»: перший духовний твір композитора. *Київське музикознавство: збірка статей*. Київ, 2011. Вип. 39. С. 52–58.
5. Мазель Л.А. Строеие музыкальных произведений. Учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
6. Назайкинський Е.В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Осадча С.В. Православна російська співоча традиція в історичній ретроспективі: досвід творчості та його осмислення. *Часопис Національної музичної академії України імені ПІ Чайковського*. Київ, 2013. Вип 1. С. 30–36.
8. Скабалланович М.Н. Толковый типикон. Москва : Паломник, 2003. 910 с.
9. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Серия: Брошюры *Вопросы эстетики*. Издательство: Музыка, 1968. 105 с.
10. Уилсон–Диксон Э. История Христианской музыки. Москва : Мирт, 2001. 428 с.
11. Цукерман В.А Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : «Музыка», 1964. 160 с.

### REFERENCES

1. Averintsev, S. (1986) Historical mobility of the genre category. Historical poetics. Results and prospects of the study. M.: Nauka. P. 104-116. [in Russian].
2. Asafev B.V.( 1971) Musical form as a process. Books first and second. L., Muzyika. [in Russian].
3. Dolzhanskiy, A. (1964) Short Musical Dictionary, issue 4. L., «Музыка». [in Russian].
4. Kogut, T. (2011) F. Pulenk. «Litany to the Black Mother of God of the Rockamadur»: the composer's first spiritual work. Kiyivske muzikoznavstvo: zbirka statey. K. Issue 39. P.52-58 [in Ukrainian].

5. Mazel, L. (1979) Structure of musical works. Ucheb. posobie. M.: Muzyika. [in Russian].
6. Nazaykinskiy, E. (2003) Style and genre in music. Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy. M.: Gumanit. [in Russian].
7. Osadcha S. Orthodox Russian singing tradition in historical retrospect: the experience of creativity and its understanding. *Journal of the P. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*. K., 2013. Issue 1. S. 30–36. [in Ukrainian].
8. Skaballanovich, M. N. (2003). The Reasonable Tipikon. M: Palomnyk. [in Russian].
9. Sohor, A. (1968). Aesthetic nature of the genre in music. Seriya: Broshyury Voprosy estetik. M.: Muzyika. [in Russian].
10. Uilson–Dikson, E. (2001) History of Christian music. [in Russian]
11. Tsukerman, V.A. (1964). Musical genres and basics of musical forms. M., «Muzyika». [in Russian].

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-16>

*Лю Шитін*

ORCID: 0000-0002-2057-6512

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

## **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ ЯК ОСНОВА ОПЕРНОГО ОБРАЗУ**

***Мета дослідження** – розкрити специфічні змістові показники художньо-естетичного синтезу, що здійснюється в оперному образі, як процесуальному системному явищі; довести важливість персоніфікації та типізації як двох необхідних сторін образної оперної драматургії. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням історіографічного та текстологічного підходів, передбачає включення психологічного ракурсу оцінки художніх явищ та розширення семантичного методу оперознавства. Запропоноване поняття синергії розглядається в річищі семіологічного музикознавчого підходу. **Наукова новизна** статті зумовлюється розкриттям художньо-синтетичної природи оперного образу та його синергійної виконавсько-артистичної природи, в їх узгодженні та взаємозалежності.*

Смисловий обсяг оперної концепції, як естетичної, зумовлює розширення кола художніх функцій оперного образу, який, зберігаючи власне персоніфіковане вираження та індивідуально-психологічне призначення, вступає до резонансу з культурно-історичним контекстом, активізує й залучає до «оперного світу» ціннісні домінанти життєвого навколишнього світу, зумовлюючи завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу, за допомогою художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості. **Висновки.** Підхід до оперного образу як до основи оперного діяння та синтетичного художньо-естетичного утворення дозволяє оновлювати розуміння поняття «сучасне виконання». Опера «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

**Ключові слова:** оперний образ, художньо-естетичний синтез, естетична концепція опери, співоча концепція оперного образу, синергія, синестезія.

*Liu Shitin, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Artistic and aesthetic synthesis as the basis of the opera image**

**The purpose** of the study is to reveal specific semantic indicators of artistic and aesthetic synthesis, which is carried out in the opera image as a procedural systemic phenomenon; to prove the importance of personification and typification as two necessary aspects of figurative opera drama. **The methodology** of work is determined by a combination of historiographical and textual approaches, involves the inclusion of a psychological perspective of the assessment of artistic phenomena and the expansion of the semantic method of operatives. The proposed concept of synergy is considered in the stream of semiological musicological approach. **The scientific novelty** of this article is conditioned by the disclosure of the artistic and synthetic nature of the opera image and its synergistic performing and artistic nature, in their coordination and interdependence. The semantic scope of the opera concept, as an aesthetic one, determines the expansion of the range of artistic functions of the opera image, which, preserving its own personalized expression and individual psychological purpose, resonates with the cultural-historical context, activates and attracts to the “opera world” values, determining the task of the opera performer to expand the historical space of the role, to restore the connecting thread of ontological time, with the help of artistic and synthetic factors to reveal the multidimensionality and integrity of human consciousness. **Conclusions.** The approach to the opera image as the basis of opera and synthetic artistic and aesthetic education allows to update the understanding of the concept of “modern performance”. Operatic “modernity” should be interpreted as the performer’s ability to establish artistic and symbolic connections, to pave figurative paths from artificial but psychologically effective

*artistic opera space to the real course of life, thus deepening the inherent synesthesia of human consciousness, while revealing significant synergistic potential for synthetic form.*

**Key words:** *opera image, artistic and aesthetic synthesis, aesthetic concept of opera, singing concept of opera image, synergy, synesthesia.*

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

#### **Художественно-эстетический синтез как основа оперного образа**

**Цель исследования** – раскрыть специфические содержательные показатели художественно-эстетического синтеза, который осуществляется в оперном образе как процессуальном системном явлении; доказать важность персонификации и типизации как двух необходимых сторон образной оперной драматургии. **Методология** работы обусловлена сочетанием историографического и текстологического подходов, предусматривает включение психологического ракурса оценки художественных явлений и расширение семантического метода опероведения. Предложенное понятие синергии рассматривается в русле семиологического музыковедческого подхода. **Научная новизна** статьи обусловлена раскрытием художественно-синтетической природы оперного образа и его синергийной исполнительно-артистической природы, в их согласовании и взаимозависимости. Смысловой объем оперной концепции, как эстетической, вызывает расширение круга художественных функций оперного образа, который, сохраняя собственное персонифицированное выражение и индивидуально-психологическое назначение, вступает в резонанс с культурно-историческим контекстом, активизирует и привлекает к «оперному миру» ценностные доминанты жизненного окружающего мира, обуславливая задачу оперного исполнителя расширять историческое пространство роли, восстанавливать связующую нить онтологического времени, с помощью художественно-синтетических факторов выявлять многомерность и целостность человеческого сознания. **Выводы.** Подход к оперному образу как к основе оперного действия и синтетического художественно-эстетического образования позволяет обновлять понимание понятия «современное исполнение». Оперная «современность» должна толковаться как способность исполнителя налаживать художественно-символические связи, прокладывать образные пути из искусственного, но психологически действенного художественного оперного пространства к настоящему течению жизни, таким образом углубляя свойственную сознанию синестезийность и в то же время проявляя значительный синергийный потенциал синтетической оперной формы.

**Ключевые слова:** оперный образ, художественно-эстетический синтез, эстетическая концепция оперы, поющая концепция оперного образа, синергия, синестезия.

**Актуальність** даної статті та напряму дослідження зумовлюється тим, що у сучасному мистецькому контексті суттєво змінюється уявлення про професійні якості та завдання оперного виконавця як актора-співака, який здійснює цілісний художній задум оперного твору, є посередником між системою сценічних дій та втілюваних її засобами образів (як аудіальних, так і візуальних) і глядацьким-слухацьким сприйняттям. Дана зміна відбувається на засадах підвищення технологічних можливостей оперної постановки та її трансляції, тобто виявляє взаємозалежність із новими чинниками і проєкціями інформаційного середовища, у якому не останню роль відіграють засоби масової, в тому числі комп'ютерної, трансляції. Вивчення еволюції комунікативного боку оперної поезики та залежних від цього обраних явищ, до яких відноситься й образ оперного персонажа, постає актуальним напрямом оперознавства, зокрема з боку його жанрово-естетичної побудови.

Як відомо, на кожному історичному етапі еволюції оперного театру залежно від національних пріоритетів оперної школи один із типів естетичної свідомості стає переважаючим, домінуючим – тою мірою, яку припускає жанрове трактування оперного твору, тобто його літературно-поетичний та композиторський задум, потім його виконавське розуміння. І хоча залежність загального художньо-естетичного статусу оперної творчості від композиторської ідеї, тобто від музичного вирішення, змушує позиціонувати її саме як музичну, а поняття «оперне мистецтво» сприймати як синонімічне поняттю музичному мистецтву (а не драматичного або музично-драматичного), незаперечним залишається і той факт, що оперний образ має багато складових частин поза музичними засобами створення образу та художнього діяння. Ця обставина визначає й відношення до оперних виконавців як до *артистів*, які мають широкий спектр здібностей, серед яких провідною *виступає саме здатність до перевтілення й психологічної переконливості* створюваного персоніфікованого образу. У низці досліджень звертається увага на те, що оперна композиція, як художнє ціле, спирається на рольовий розподіл сценічної дії, який породжує й певну систему музичних оперних партій, серед них – вокальних [2–3; 5–9]. Але все ще недостатньо розглянута і теоретично визначена синтетична художньо-естетична природа оперного образу – як дійсної та дієвої

одиниці оперотворчого процесу, враховуючи, передусім, персоніфіковані передумови й чинники оперного змісту.

**Мета статті** – розкрити специфічні змістові показники художньо-естетичного синтезу, що здійснюється в оперному образі як процесуальному системному явищі; довести важливість персоніфікації та типізації як двох необхідних сторін образної оперної драматургії.

**Основний зміст роботи.** Завершена образно-подієва концепція стає основою всього оперно-композиційного процесу; вона припускає вираження у слові, але знаходить особливі засоби взаємодії словесного матеріалу й музичного звучання, що суттєво міняють фонологічні й синтаксичні функції словесного викладу. Вона вимагає міцного зв'язку зі сценічно-видовищною формою твору, виправданості з боку подійно-дієвого змісту, людських вчинків, представлених у сценічній постановці.

Нагадаємо, що специфічна оперна музичність, оперна музична (співоча) партія має рядом відмітних ознак, принципів на загальному жанрово-композиційному й специфічному вокально-виконавському рівнях. Особливістю оперного образу є те, що він відразу народжується як інтонаційно-музичний, навіть припускаючи сюжетно-драматичні прототипи й з урахуванням окремих випадків первинного значення драматичної ідеї порівняно з її музичним втіленням. Але, як музично інтонований, оперний образ народжується усередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, із певною, підготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки та у межах заданого сюжетно-подієвого художньо-рольового руху.

Відтак справжня художня доцільність оперного образу, як його сутнісне начало, зумовлюється способами опосередкування-поєднання його словесно-поведінкової, пластико-динамічної сценографічної, візуальної видовищної функцій у музично-інтонаційній формі рольового здійснення, з формуванням відповідності, що діє в обох напрямках – від позамузичних чинників оперного образу до його музично-мовного здійснення, від музичного звучання до «іншомовних» характерологічних рис. Тому важливою складовою частиною оперного образу (його і зовнішнім, і внутрішнім каталізатором, що має спеціальне психологічне призначення) є режисерська установка – визначальна для загальної художньо-естетичної концепції.

Так, цілісна художньо-організаційна роль режисерського трактування визначала постановку в Одеському оперному театрі опер М. Глінки В. Лосським, який виявляв значну увагу до відповідності симфонічної оперної партитури та сценічної дії, прагнув створювати таку синтетичну виконавську стилістику провідних персонажів, за якою сприйняття глядачів/слухачів переносилося на способи, характер відтворення образів головних героїв артистами, а співаки демонстрували почуття загального ритму спектаклів, пластичність і високий рівень ансамблевої сценічної взаємодії.

Добре відомо, що найбільш репертуарні й популярні оперні твори вимагають особливої творчої співдружності співочого колективу, диригента й режисера. Це стосується й опери «Кармен» Ж. Бізе, деяких інших французьких опер і, звичайно, оперних творів Д. Верді.

Так, наприклад, дві редакції опери «Кармен» – 1970-х і 1990-х – були виконані режисером В. Лукашевим (у Харківському театрі) у тісній співдружності з оперними співаками, які багато в чому забезпечили успіх режисерської інтерпретації. Як відзначалося в багатьох критичних відкликаннях, Кармен І. Яценко виникала такою вільно-природньою, такою справжньою та, водночас, такою самотньою, що відразу ставало зрозумілим, чому саме вона – загальна улюблениця, циганська королева Севільї, тобто йшлося про цілісне сприйняття образу головної героїні, і як психологічно поглибленого, індивідуалізованого, і як відтворюючого типові риси національного характеру.

Важливою новою сторінкою в сучасній історії Київського оперного театру виявилось відновлення постановки одного з найбільш масштабних оперних задумів Д. Верді – «Дон Карлоса», причому постановники враховували, що «Дон Карлос» – опера з досить складною сценічною біографією, яку неодноразово намагався коректувати ще при житті сам автор, а її особливими рисами, здатними ускладнити режисерську інтерпретацію, є надлишкова монументальність (тривалість звучання більш чотирьох годин), із залучення великої кількості учасників, масовки, в тому числі хорової (до 200 людей); вимога наявності шести рівноправних за сценічними і вокальними можливостями голосів (двох басів, тенора, баритона, сопрано й меццо-сопрано).

Першим кроком до наведення «часового порядку» в тексті опери було скорочення її композиційної структури, обмеження



її трьома діями. Нова версія «Дон Карлоса» заснована на посиленій видовищності як знаку вірності історичному часу й духу тих подій, що надихнули композитора на їх оперну презентацію, отже, режисерська концепція постановки не провокувала конфліктів – ані зі сценографією, ані з музичним матеріалом, підтверджувала важливість і актуальність – саме для оперного жанру – збереження об'єктивного історичного тону вистави.

Дбайливо продумана барокова розкіш декорацій і сценічного оформлення, шляхетна гра фарб у костюмах головних героїв (художник Марія Левитська) відразу сконцентрували увага глядачів на візуальній стороні вистави. У вокальному плані опери головні драматургічні наголоси зумовлювалися єдністю часового руху та просторових розміщень діючих осіб, у тому числі колективно-масових. Широке застосування хорових сцен відповідає сталій художній традиції, що йде від концепції багаторічного головного хормейстера театру Лева Венедиктова. «Координатором» усіх ланок складного механізму оперного спектаклю став диригент Микола Дядюра; його інтерпретація сприяла тому, що оркестрові масивні звучання в картинах масових сцен за участі хору створювали ефект музичної фрески, що й мав на увазі Дж. Верді під час створення даного оперного полотна.

Досвід історії музики свідчить про те, що на кожному етапі становлення музичної культури існують певні національно-стильові доміанти: одна з національних шкіл стає провідною й виконує функції зразка, моделі для інших, тобто стає тим, що в культурології прийнято визначати як патерн (pattern). Такою є італійська оперна школа в період творчості Дж. Верді і саме тому риси оперного мислення Верді, пов'язані з його відношенням до національної оперної традиції, стають парадигмою в розвитку жанрової моделі історико-трагедійної опери. Дж. Верді було властиве особливо гостре почуття сучасності, що змушувало його шукати актуальні сюжети, психологічні особистісні питання, прагнути до відбиття динаміки буття, до переосмислення й наближення історичних подій і фактів. Щодо цього оперне мистецтво Верді виявляє особливо тісний зв'язок із проблемою особистої волі – як свободи вибору вчинку, способу життя й усвідомлення. Отже, оперний стиль Верді є особливим феноменом, що поєднує індивідуально-особистісні й типові риси; він виступає діючим фактором інтертекстуальних внутрішньо-жанрових процесів оперної творчості.

Композитор висуває підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні зіставлення, чергування профанного й сакрального, героїчного й повсякденного. Його творчості властивий шекспірівський підхід до трактування сюжету, основою якого повинна бути правда життя. Верді бере на себе відповідальність не тільки за музику, але й за сюжет, лібрето, сценічне рішення і оформлення, тому суттєво змінює ставлення до змісту, естетичних якостей оперної мелодії: вона повинна відбивати «правду життя».

Із цих позицій він критикує попередників, зокрема Дж. Россіні, говорячи, що мелодії не створюють з гам, трелей і групетто; у творах самого Верді колоратура й складні пасажі вже практично відсутні, вокальні ж партії вимагають більш насиченого звучання, сильного й наповненого голосу, тому що скеровані до сутнісного характерологічного значення.

Бурхливий початок життя сімнадцятої опери Верді «Трубадур» мало не менш активне продовження. Слідом за Римом опера йде по всій Італії, виконується в Парижі, Лондоні, інших європейських містах. У ХІХ столітті «Трубадур» вважався найбільш популярною з усіх двадцяти шести опер майстра. Сам Верді вважав «Трубадура» *дуже сучасною оперою*, і це відповідає таємним думкам і відчуттям його співвітчизників. Трагізм у цій опері показаний композитором не як наслідок песимізму й невір'я, а як ширий порив на щастя, світла, волі, на шляху якого перешкодою стає жорстокість і несправедливість людського суспільства.

Опера «Трубадур», яку часто відносять до завершальної серед героїко-патріотичних творів Верді, насправді є переломною й поєднує в собі романтичну тенденцію із засобами «психологічного реалізму» і в сюжеті, і в музиці, і в драматургії.

З одного боку, в ній присутні типові ознаки романтичного стилю, як породження епохи, коли загадковість і парадоксальність особистості з найбільшим резонансом передається за допомогою підкреслено експресивної манери спілкування з публікою. Характерним для романтичного методу є гостре зіткнення образних антитез (реальне – ідеальне, блазнівське – піднесене, комічне – трагічне і т.д.). Світ прекрасних, недосяжних ідеалів протиставляється повсякденності, практицизму й раціоналізму, породжує, з одного боку, драматичну конфліктність, панування трагічних мотивів самотності, з іншого боку – ідеалізацію й поетизацію давнини, народного побуту, природи.

У трьох видатних своїх операх 50-х рр., «Ріголетто», «Трубадури» і «Травіаті», Верді знайшов нову художню тему, самим життям породжену, яка повинна була викликати співчуття до долі людей, покалічених різними формами суспільного зла; ця тема має універсальну широту, метаісторичне й метахудожнє значення. Неодноразово відзначалося, що складність партій головних героїв, а головне – їх особливе емоційне навантаження, *смыслова надлишковість*, змушували багато театрів миру відмовлятися від постановки «Трубадура». Повною мірою й адекватно композиторській ідеї опанували матеріалом даної опери лише деякі виконавці зі світовими іменами: Л. Паваротті, П. Домінго, М. Каллас, Е. Карузо, Р. Тебальді, А. Нетребко.

Завдяки цілісному художньому розумінню названих виконавців можна засвідчувати, як із загальної естетичної концепції опери народжується співоча концепція оперного образу як особистісного феномена, відбувається, по-перше, глибоке проникнення до синтетичного тексту опери як носія системних семантичних властивостей (саме так пропонує підходити до музичного тексту з його смисловою «вертикальною» історичною побудовою М. Арановський [1]); по-друге, синергійне поєднання усіх смислових імпульсів, що йдуть до оперного образу від різних художніх складових частин оперного тексту в його безпосередньому динамічно-часовому «усному» сценічному втіленні. Саме завдяки виконавцям, з їхнім рольовим призначенням, відкривається синестетична природа оперного твору як відповідна до синестетичної природи художньої свідомості взагалі (див. про це: [4]).

Із феноменом синергії в його адресації оперній творчості пов'язано дві основні проблеми: почуттєвої природи людського сприйняття та оцінювання, які наголошують на значенні вищих емоційних станів, зокрема художніх емоцій; художньої форми опери, в осередку якої розміщені музично-мовні знаряддя. Рух, що лежить в основі усіх життєвих проявів, отримує в оперному втіленні різноманітних безпосередніх та опосередкованих значень, може ставати й окремою знаковою величиною, входячи до програми режисерських сценічних дій. Але головним виміром художнього руху, що потрапляє до образної сфери, є психологічний, здатний приймати досить складні конфігурації та утворювати власну мережу внутрішніх відносин, прихований внутрішній смисловий малюнок образної дії.

Поняття оперного образу як синтетичного художньо-смислового утворення стає свого роду каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань синергії, синестезії, синестетики, й низки інших, у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору як комунікативного феномена, що бере участь у трансляції не лише специфічного музично-інтонованого смислу, а й естетичного «надзавдання».

При зверненні до специфіки оперного мистецтва, як складного художнього-комунікативного феномена, вдається поглиблювати уявлення про те, що відбувається у процесах впливу й сприйняття синтетичних художніх образів. Зокрема, цілком справедливим видається твердження, що оперене мистецтво сприяє розвитку особливої форми синестезії, керованої або спрямованої, що набуває сталого призначення стосовно почуттєвого змісту людської свідомості. На цій основі феномен музичності може розглядатися також як загальнохудожній, водночас цілком специфічний механізм смислопокладання й прояву смислової зацікавленості людської свідомості. Він свідчить про те, що явище смислу цілком підлегле телеології людського життя, відповідає людським способам конструювання реальності. Але синестезія, виражаючи об'єктивні синергійні закономірності, розбудовує досвід цілісного світовідчуття, який потрібний людському усвідомленню остільки, оскільки йому властиве прагнення вивести свої гіпермережі в простір інший, *ймовірної* реальності.

Одним із законів формування особистісного образу в опері, тобто образу персонажу (що виконується – грається), є ототожнення, яке припускає одночасно й розтотожнення, тобто той тип монодіалогу, який заслужив визначення секумлоквиума й ґрунтується на синергійному процесі, оскільки припускає «подвійне авторство» – ролі-образу й самого себе. На досягнення даного результату була спрямована технологія підготовки ролі в акторсько-співацькій творчості Ф. Шаляпіним (див. про це: [5, с. 17–18]).

Художньо-синтетичним образним, тобто синергійним з індивідуально-психологічної сторони, характером відзначене й ставлення до професійних потреб оперного співака, якого Ф. Шаляпін вважав головною постаттю артистичної оперної дії; він наполягав на важливості вміння оперного артиста входити до образу з повною достовірністю, водночас чітко контролювати власну поведінку, тобто своєрідно роздвоюватися на нову ство-

рювану особистість та на власну персону, здатну керувати, свіdomо переформувати поведінку, вигляд, способи виразу емоцій.

На складність спеціалізації виконавця, що виконує оперну роль, опановує оперною партією, вказував М. Рейзен, коли зазначав, що артистична складова частина є визначальною в музично-сценічній оперній творчості, а оперним артистом може вважатися лише той, хто, співаючи, заглиблюючись у музичне звучання, не втрачає здатність створювати цілісний завершений художній образ [5, с. 20]. Додамо до даних слів уточнення: *а цей індивідуалізований вокально-інтонований образ є синтетичним художнім втіленням головної естетичної концепції опери.*

Відтак **наукова новизна** даної статті зумовлюється розкриттям художньо-синтетичної природи оперного образу та його синергійної виконавсько-артистичної природи, в їх узгодженні та взаємозалежності.

Смисловий обсяг оперної концепції, як естетичної, зумовлює розширення кола художніх функцій оперного образу, який, зберігаючи власне персоніфіковане вираження та індивідуально-психологічне призначення, вступає до резонансу з культурно-історичним контекстом, активізує й залучає до «оперного світу» ціннісні доміанти життєвого навколишнього світу, зумовлюючи завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу за допомогою художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості.

**Висновки.** Підхід до оперного образу як до основи оперного діяння та синтетичного художньо-естетичного утворення дозволяє оновлювати розуміння поняття «сучасного виконання». Опера «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля : дисс. ...канд. искусств.; спец. : 17.00.01 – театральное искусство. Москва, 2004. 174 с.

3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты : дисс. ...доктора искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
4. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) : дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 491 с.
5. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина : дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2005. 380 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : дис. ...кандидата педаг. наук; спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.
8. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дисс. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.
9. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : дисс. ...кандидата искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

#### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].
2. Bogatyrev, V. (2004). Interaction of drama and music: vocal aesthetics of an opera performance. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.01 – theater art. M. [in Russian].
3. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts: 17.00.09 – theory and history of Art. St. Petersburg [in Russian].
4. Kolyadenko, N. (2006). Sinestety of the musical-artistic consciousness (on the material of the art of the XX century). Doctor's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art. Novosibirsk [in Russian].
5. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F.I. Shalyapin. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.02 – musical art. M. [in Russian].
6. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences; spec. 13.00.02 – Theory and methods of training and education. St. Petersburg [in Russian].
7. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art Kazan [in Russian].
8. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
9. Chen, Ying. (2015). Chinese opera of the 20th – beginning of the 21st century: the problem of mastering the European experience Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02– musical art. Rostov-on-Don [in Russian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.01+78.03/782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-17>

*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*

### ВЕКТОРЫ ТРАНСФОРМАЦИИ-ПРЕОБРАЖЕНИЯ В РАБОТЕ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КОНСЕРВАТОРИИ В КЛАССЕ СКРИПКИ

*Актуальность* статьи состоит в обобщении и использовании практического опыта работы в качестве пианиста-концертмейстера в различных сферах музыкальной деятельности, исходя из новых реалий современного музыкального образования. *Цель статьи* – проанализировать и проследить векторы трансформации-преобразования в работе пианиста-концертмейстера консерватории в классе скрипки, опираясь на теорию духовно-нравственного анализа музыкальной педагогики профессора В.В. Медушевского. *Методология.* Для достижения поставленной цели использованы методы аналитического и практического подхода к работе пианиста-концертмейстера консерватории как неотъемлемой части целостного педагогического процесса, исходя из собственного многолетнего практического опыта. Предложена дифференциация понятий «концертмейстер» – «мастер концерта» и «аккомпаниатор» – сопровождающий. *Научная новизна* состоит в сравнении работы пианиста-концертмейстера консерватории в классе скрипки и других исполнительских специальностей с точки зрения вектора трансформации-преобразования, как одного из недостаточно исследованных разделов отечественного музыкознания. Выделяя особенности



игры со струнниками, вокалистами, духовиками, мы считаем необходимым развитие принципов «фортепианности» и «оркестральности» аккомпанемента. **Выводы** статьи позволяют говорить о значении практического опыта пианиста-концертмейстера в различных сферах деятельности, о взаимовлиянии методов работы со студентами разных музыкальных специальностей, выделяя специфику работы со скрипачами, согласно теории «духовного слышания» и трансформации-преображения музыки профессора В.В. Медушевского.

**Ключевые слова:** трансформация- преобразование музыкального образования и педагогики, «духовное слышание» пианиста-концертмейстера, чувство ансамбля-соборности-единения, интонирование, тембральная окраска звучания, баланс динамики, согласно законам акустики, ритмическая гибкость и тетро гивато, чувство авторского стиля и эпохи, «фортепианность» и «оркестральность» аккомпанемента

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

**Вектори трансформації-преображення в роботі піаніста-концертмейстера консерваторії у класі скрипки**

**Актуальність** статті є в узагальненні та використанні практичного досвіду роботи в якості піаніста-концертмейстера у різних сферах музичної діяльності, виходячи з нових реалій сучасної музичної освіти. **Мета** статті – проаналізувати та прослідкувати вектори трансформації-преображення у роботі піаніста-концертмейстера консерваторії в класі скрипки, спираючись на теорію духовно-морального аналізу музичної педагогіки професора В.В. Медушевського. **Методологія.** Для досягнення поставленої мети ми використовували методи аналітичного і практичного підходу до роботи концертмейстера, як невід'ємної частини цілісного педагогічного процесу, виходячи з власного багаторічного практичного досвіду. Запропонована диференціація понять «концертмейстер» – «мастер концерту» та «акомпаніатор» – «супроводжуючий». **Наукова новизна** складається з порівняння роботи піаніста-концертмейстера консерваторії в класі скрипки та інших виконавських спеціальностей з точки зору вектора трансформації-преображення як одного з недостатньо досліджених розділів вітчизняного музикознавства. Виділяючи особливості гри зі струнниками, вокалістами, духовиками, ми вважаємо необхідним розвиток принципів «фортепианності» та «оркестральності» аккомпанементу. **Висновки** статті дозволяють говорити про значення практичного досвіду піаніста-концертмейстера в різноманітних сферах музичної діяльності, про взаємовплив методів роботи зі студентами різних музичних спеціальностей, виділяючи специфіку роботи зі скрипачами, згідно з теорією «духовного слухання» музики професора В.В. Медушевського.

**Ключові слова:** трансформація музичної освіти та педагогіки, «духовне слухання» піаніста-концертмейстера, почуття ансамблю-єднання-соборності, інтонування, тембральний окрас звучання, баланс

динаміки, згідно із законами акустики, ритмічна гнучкість та tempo rubato, почуття авторського стилю та епохи, «фортепіанність» та «оркестральність» акомпанементу.

*Dubrovskaja Galina Nikolaevna, Ph.D. in the History of Art, Senior Lecturer at the Department of General and Specialize Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Vectors of transformation-transfiguration in the work of pianist-concertmaster of conservatory at violin grade**

**The actuality** of this work is generalization and using of practice experience of the work as pianist-concertmaster in different kinds of music activity, proceeding from new reality of modern music education. **The purpose of this article** – to analyze and to trace the vectors of transformation-transfiguration in the work of conservatory’s pianist-concertmaster at violin grade, leaning upon theory of spirit-ethical analysis of music pedagogic by prof. V. Medushevsky **The methodology.** For achievement of putting purpose on the base of own long standing experience we use the methods of analytic and practice approach to the pianist-concertmaster’s work, as a part of hole pedagogic process. In spite of this we offering to different notions “concertmaster” – “master of concert” and “accompaniment” – “to be accompany”. **Scientific novelty** is consist of comparison the work of pianist-concertmaster of conservatory at violin grade with other performer specialties for the point of view of vectors of transformation-transfiguration as one of insufficient researching section of native musicologist. It is necessary to different the play with stringed students, vocalists, wind instruments by safety of idea of “piano” and “orchestra” of accompaniment. **Conclusions** of article allow to speak about importance of practice experience of pianist-concertmaster’s work in different kinds of music activity, about of mutual influence of methods of the work with students of different music specialties, to distinguish specific of the work with string students, according to theory of «spirit hearing» by prof. V. Medushevsky.

**Key words:** transformation of music education and pedagogic, “spirit’s listening” of pianist-concertmaster, feeling of assemble-gathering-unity, intonations, the timbre painting, understanding of dynamic balance, according to law of acoustic, rhythm flexibility and tempo rubato, feeling of author and epoch style, “piano” and “orchestra” of accompaniment.

По справедливому наблюдению проф. В.В. Медушевского, в последние годы темой многих конференций и научных работ стала трансформация музыкального образования. А «у трансформации – по-русски «преобразования» – есть дивный возвышенный синоним: преображение. Это уже... духовно-векторное слово. Вектор преображения имманентно содержится в понятии «образование», также христианском по происхождению. Образование – по образу Божиему» [8, с. 12]. Музыкальное образование многогранно, в нем задействованы многие

факторы, от которых зависит уровень этого процесса: начиная от квалификации педагогов, их профессионального мастерства, лично-человеческих качеств, содержания преподаваемых дисциплин, как практических, так и теоретических, и кончая состоянием аудиторий и качеством инструментов. Но главное – то самое духовно-нравственное состояние, тот дух, который царит в музыкальном заведении, который заряжает, преобразует воспитательный процесс, преобразая его и приводя его к основной цели – раскрытию «высоты и красоты эпохальных стилей серьезной музыки» (В. Медушевский) посредством приобщения к ее божественным началам вначале студентов, а затем с их помощью – слушателей.

Как известно, консерватория – вуз творчески-исполнительский. Теоретические дисциплины способствуют углублению и расширению музыкальных знаний, но главное – исполнительская практика. Причем большинство исполнительских специальностей функционируют в содружестве с пианистами-концертмейстерами. Работа концертмейстера в каждом классе по специальности в консерватории имеет свою специфику и особенности. Работа со струнниками, в частности скрипачами, во многом принципиально отличается от работы со студентами других специальностей, например, вокалистами, хормейстерами, духовиками. Хотя есть между этими видами концертмейстерской деятельности и общие черты. Безусловно, в самом слове «концертмейстер» заложено понятие «мастер концерта», и это принципиально отличается от простого «аккомпаниатора». Выдающийся пианист-концертмейстер, заслуженный артист Грузинской ССР Важа Чачава точно дифференцирует эти понятия, вводя слово «аккомпаниатор-художник»: «французское слово *accompagnement* образовано от глагола *accompagner* – «сопровождать». Мелодию сопровождает ритм и гармония, здесь «сопровождение» подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Уже отсюда понятно, какая огромная нагрузка – даже в плане чисто формальном – ложится на плечи аккомпаниатора... Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером в строгом понимании этого слова – он не только исполняет произведение с певцом или инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи «технологии»

ансамблевого исполнительства» [10, с. 3]. Но если в случае с вокалистами эти понятия зачастую смыкаются, то в работе с инструменталистами, особенно струнниками, в случае исполнения камерно-сонатной музыки, пианист превращается из простого «сопровождающего» в полноправного партнера с равноценной, а нередко более сложной партией. Концертмейстер, имеющий опыт работы в разных классах, может использовать его, зная особенности того или иного инструмента, голоса, хора и т.п. Этот опыт неоценим как для пианиста-солиста, так и для концертмейстера. Выдающийся советский педагог профессор Московской консерватории Г.Г. Нейгауз рекомендовал ученикам «слушать хороших певцов, скрипачей, виолончелистов, в совершенстве владеющих кантиленой и умеющих из «мелких» нот в мелодии извлечь всю их пленительную певучесть...» [12, с. 57].

Безусловно, общим для всех специальностей, с которыми приходится работать, является то, что концертмейстер-пианист выполняет не только функцию аккомпанирующего фортепиано, но в большинстве своем и функцию оркестра (симфонического или камерного) или хора (в случае работы с хормейстерами). Одним из главных в работе пианиста-концертмейстера, как с солирующими исполнителями, так и со студентами является чувство ансамбля. Ensemble (франц.) – согласованность, стройность частей единого целого, что можно также соотнести с понятием соборности, выработанным русским религиозным философом А.С. Хомяковым, выражающим идею «единства во множественности». А ансамблевое начало у концертмейстера подразумевает ряд моментов с приоритетной духовной составляющей – помощью, поддержкой: сохраняя ритмическую основу произведения, следовать за живыми изгибами мелодии; соблюдая баланс динамики, учитывать специфику определенного инструмента или голоса, а также хора или оркестра; учитывать технические и виртуозные возможности данного солиста или коллектива; соблюдать стилистические особенности произведения, включая стиль эпохи и стиль авторский; дифференцируя «дыхательные» возможности струнного, духового инструментов, вокала или хора, помогать молодым исполнителям в интонационно-выразительном плане, способствуя правильной фразировке, особенно инструменталистам, лишенным вербальной подсказки. Расширяем эти положения.

Все выдающиеся музыканты и педагоги высказывают мнение о преобладающем и приоритетном значении ритмического начала. Перефразируя библейское «В начале было Слово» (Иоанн. 1), «вспомним остроумное (и умное) изречение Бюлова: Библия музыканта начинается словами: «В начале был ритм («Am Anfang war der Rhythmus»), как отмечал гениальный педагог Г.Г.Нейгауз [12, с. 44]. Таким же важным моментом в игре концертмейстера является ритм. При всей сохранности ритмической пульсации, ритм должен быть живым, гибким, следующим за фразировкой, дыханием певца или инструменталиста. В работе с вокалистами концертмейстеру требуется следовать за дыхательными возможностями молодого певца, и иной раз «ломать» ритм, помогая студенту быстрее довести до конца фразу или предложение; сопровождая хор, также следовать за словесным текстом и агогикой дирижера-хормейстера, несмотря на возможность использования такого ценного явления, как цепное дыхание.

В игре же со студентами-струнниками, в частности, скрипачами, пианист в какой-то степени сам уподобляется дирижеру: ему необходимо четко держать ритм, сдерживая иной раз излишние ускорения, учитывая возможность игры струнника «длинным» смычком, особенно в кантилене. Скрипачи обладают большими виртуозными возможностями, чем вокалисты, но лишены вербального текста, что таит опасность, особенно у неопытных, пытаясь совладать с техническими сложностями, подчеркивать каждую долю такта, не считаясь с фразировкой, предполагающей и определенные изгибы мелодии, и смягчение окончаний фраз, предложений, разрешений и т.п. В этом плане перед пианистом-концертмейстером стоит задача, четко держа ритм, помогая скрипачу в опорных долях такта, следовать фразировке, избегая квадратности и «вывода» своего солиста на кульминацию фразы. Это не в буквальном смысле *tempo rubato*, а свободное владение метроритмом, учитывающем особенности интонирования. Согласно теории «синкретичности» В.В. Медушевского, основанной на «слитном использовании всех свойств звукового материала – не только звукорядной высоты и ритма, но и тембра, тесситуры, регистра, громкости, артикуляции – вплоть до таких тонкостей, как способ вибрато или агогические нюансы. На этой основе рождается еще более грандиозное здание интонационной формы, включающее в себя

интонации, пластические и изобразительные знаки, интонационно-пластические профили мелодий, фабулу» [8, с. 39, 40].

Одним из показателей опытности пианиста-концертмейстера является выстраивание соотношения динамики аккомпанемента и солиста, соблюдение, с одной стороны, баланса звучности, а с другой – динамическая и энергетическая поддержка студента с тем, чтобы он не снимал звук с опоры и инструмент **звучал** даже в *piano*. В этом смысле специфика аккомпанемента предполагает учитывание динамических возможностей скрипки по сравнению с голосом или с духовыми инструментами. Ясно, что певцу, поющему «на дыхании», полным голосом (так же и духовым инструментам, особенно медным), аккомпанировать следует, соответственно, полным звуком. Звук же скрипки акустически значительно менее мощный, поэтому аккомпанемент при всей глубине и певучести звучания рояля должен быть на градацию-две тише, особенно в местах, исполняющихся на «баске», на струне G, так как, несмотря на ее толщину, превышающую остальные струны D, A, и особенно струны E, звучит она значительно глуше. Таково и соотношение звучания скрипки и, к примеру, контрабаса; мужских и женских голосов: сопрано звучит гораздо пронзительнее баса; у деревянных духовых «пробивная» способность флейты несравнимо больше фагота, а у медных труба, безусловно, перекроет звук тубы или валторны. Это связано с законами физики. Частые периодические колебания воздуха соответствуют высокому звуку, редкие – низкому. Высота звука определяется частотой колебаний, которая обратно пропорциональна длине волны. Их произведение равно скорости звука – 346 м/сек (в зависимости от среды распространения). Длинные волны и низкие частоты – это низкий звук, короткие волны и высокие частоты – высокий. Человеческий голос принято называть высоким, если в нем преобладают высокие частоты, аналогично и для низких голосов. Ухо человека слышит звуки в диапазоне 16–20000 Гц. Звуковой диапазон певцов 60–70 гц (у басов) –1200–1300 гц (высокие ноты сопрано), в длинах волн – 5,7–4,8 м – 0,28–0,26 м. Из курса физики известно, что звуковые волны могут преодолеть препятствие, если их длина больше размеров препятствия. Эффект отражения же звуковой волны возникает тогда, когда длина волны сравнима с размером препятствия.

Одна из основных спектральных характеристик человеческого голоса – так называемые форманты (по теории

Гельмгольца) – диапазон частот, на которых усиливается интенсивность звука. «Низкая форманта интенсифицирует низкие обертоны. Придавая звуку мягкость, бархатность... является интонационным фундаментом всей звуковой шкалы. Высокая певческая форманта, расположенная в области около 2800 гц у мужчин и около 3200 гц у женщин, обеспечивает «металлический» оттенок голоса и придает ему блеск» [14, с. 207]. Это учитывают и скрипичные мастера. С помощью предиктивного кодирования тайваньские ученые выяснили, что у скрипок Страдивари и его сыновей звучание по частоте ближе к высоким певческим голосам: к тенору или альту, а не к басу или баритону, а в большей части к женским голосам, и они ярки по звучности. Бесспорно, скрипки Страдивари – уникальны, их в мире немного, а в повседневной практике, в частности, в работе со студентами, дело имеют с обычными инструментами, зачастую не обладающими большой полетностью звука, а также бывают не совсем ровными в различных регистрах. Бывает, что у скрипки очень яркий верхний и средний регистр, но тусклый «басок», и в таких пьесах, как например «Кантабиле» Н. Паганини, где у солиста мелодия звучит на баске, а аккомпанемент плотный, утяжеленный триолями в правой руке, пианисту нужно быть осторожным, чтобы не заглушить скрипку. Бывает, что очень глубокий, «бархатный» звук на струне G, но верхний регистр не звонкий, и когда у солиста виртуозные пассажи наверху, в плотном, полнозвучном на *crescendo* аккомпанементе, пианисту следует координировать слуховой контроль, учитывая более мощную фактуру рояля. «Ухо» концертмейстера должно понимать не только особенности студента, но и его инструмента, знать сильные и слабые стороны, чутко реагируя на возможные регистровые «провалы». Но даже, если инструмент хорошего качества, ровный во всех регистрах, достаточно звучный, пианисту необходимо контролировать динамический баланс, в зависимости от игры своего солиста, стиля эпохи и авторского стиля исполняемой музыки и др. Например, аккомпанемент скрипичных концертов А. Вивальди, И. С. Баха, В. Моцарта, затем Л. Бетховена и, скажем, романтиков П. Чайковского, Г. Венявского, Р. Шумана, И. Брамса, Я. Сибелиуса, К. Сен-Санса, А. Глазунова, и уже современных советских и зарубежных композиторов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, В. Косенко, Э. Элгара, Р. Штрауса, И. Стравинского, А. Берга и др. будет



совершенно различным. Нужно представлять, что переложения партитуры для рояля фактуры камерного и симфонического оркестра будут в корне отличаться. Причем это касается не только аккомпанирующих эпизодов, но и эпизодов всего оркестра tutti: оркестр Баха, Вивальди, Моцарта камерный, струнный, а у концертов более позднего времени – симфонический. Соответственно, оркестровые имитации будут исполняться на рояле совершенно по-разному. Полезно пианистам-концертмейстерам выписать в клавиру по партитуре оркестровку, дабы представлять тембры инструментов оркестра («Тембр – особое качество звука, именуемое «окраской звука», «колоритом» [14, с. 207]). Часто встречаются места в оркестровых произведениях (и аккомпанементах), озвучивающие «Стиль духовного преображения» [15] (определение С. Тышко) tremolo струнных в высоком регистре. Но подобные элементы есть и в скрипичных концертах (Я. Сибелиуса, Г. Венявского, С. Прокофьева и др.), что также необходимо сымитировать на рояле.

Значительную роль играет и аппликатура в фортепианной партии, наиболее точно тембрально отражающая особенности исполняемой музыки. При этом «авторская аппликатура должна быть законом» [1, с. 297]. Зачастую можно аккуратно простым карандашом наметить «узловые» точки наиболее сложных мест, что особенно помогает в экстремальных ситуациях, когда необходимо быстро выучить аккомпанемент. Тогда правильно подобранная (нередко мыслимая позиционно) аппликатура может помочь легко справиться с трудными задачами. Безусловно, в этом поможет и наработка в годы обучения, и собственный опыт, приобретаемый за годы многолетней работы. Что касается аккомпанемента «с листа» – это тоже один из видов музыкальной одаренности. Ибо, как писал И. Гофман, «чтобы быть хорошим аккомпаниатором, нужно... уметь музыкально «чувать», куда идет солист. Но чутье – свойство природное. Его можно развить, то есть сделать более восприимчивым, но ему нельзя научиться» [2, с. 177].

Часто длинные эпизоды аккомпанементов скрипичных концертов на зачетах и экзаменах сокращаются, что вполне оправдано, но купюры нужно делать, исходя и из тематизма произведения, и в согласовании «стыков», гармонически сглаживая их, во избежание неуклюжих отклонений или модуляций (как в tutti первой части скрипичного Концерта П.И. Чайковского).

Значительную роль в дуэте скрипача и пианиста-концертмейстера имеет «пространственный план исполнительского интонирования», особенно «при расположении звукового материала на «переднем» или «заднем плане, при распределении «фигуры» и «фона» [5, с. 282]. Скрипач должен стоять около рояля настолько близко, чтобы боковым зрением видеть партнера, но не заслонять его, и оба они должны быть в одном звуковом (физическом и духовном) пространстве, чтобы чувствовать движение музыки, ее агогики, метроритма и т.п. Иной раз для исполнения каких-либо аккордов «вместе» после пауз необходимо какое-то «кодовое» движение или звук, например, краткий вдох (например, в конце первой части Концерта И. Брамса). По Е. Назайкинскому, пространство «постигается не только зрением и движениями. У слепых слух может брать на себя значительную долю функций пространственной ориентировки... перекрестность действия различных органов чувств в восприятии пространства и времени как раз и создает основные психофизиологические предпосылки для многообразных взаимопревращений временного и пространственного, наблюдаемых в произведениях искусств [11, с. 105].

Особое место в работе концертмейстера в классе скрипки занимает камерно-сонатный жанр. Начиная со второго курса, студенты сталкиваются с ним в классе камерного ансамбля. Но зачастую это бывает опыт игры в трио, квинтете, где задействовано несколько инструментов. Но с третьего курса студент должен по программе сыграть камерную сонату с пианистом-концертмейстером, нередко продолжая и углубляя этот опыт уже на старших курсах, в магистратуре и ассистентуре-стажировке. На третьем курсе обязательным является исполнение классической сонаты. В основном это бывают сонаты В. Моцарта и Л. Бетховена. И здесь уже концертмейстер выступает в роли ансамблевого равноценного партнера. И ему также приходится дифференцировать баланс динамики, учитывая, что сонаты Моцарта написаны для клавирина с более прозрачной легкой фактурой и звучанием, а сонаты Бетховена, особенно поздние уже, собственно, для фортепиано. Соответственно, и стилистические различия необходимо строго учитывать, и сложность фортепианной партии, скажем, в Седьмой, Восьмой и Девятой (Крейцеровой) сонатах Бетховена, координируя музыкально-технические и динамические особенности музыки. При этом и для пианиста, и его

камерно-ансамблевого партнера одним из главных в работе должно быть «строгое следование авторским указаниям, точное ощущение исполнителем стилевых, жанровых особенностей исполняемого» [1, с. 296]. Дальнейшее сотрудничество студента и концертмейстера в жанре камерно-сонатной музыки также расширит музыкальный кругозор, художественный вкус и технику студента. И роль пианиста-концертмейстера будет очень значимой. Ведь от того, как он проведет свою партию в сонатах Р. Шумана, И. Брамса, К. Сен-Санса, С. Франка, С. Прокофьева, Р. Штрауса, К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Элгара и др. будет зависеть не только успех данного конкретного выступления, но и дальнейшее творческое развитие молодого музыканта, его понимание и отношение к исполняемой, а затем, возможно, и преподаваемой музыки.

«Певучесть, красочность звука, достигаемая тем, что «рука должна быть тяжелой и мягкой, звук берется не просто пальцем, а весом всей руки» [1, с. 296] зависит от фортепианного «туше», способа прикосновения и извлечения звука, особенно в кантилене, который следует дифференцировать, исходя из стиля музыки, что имеет огромное значение в художественном плане: например, звук у импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля, в какой-то степени С. Франка и романтиков Р. Шумана, И. Брамса, К. Сен-Санса, или С. Прокофьева, Э. Элгара будут отличаться не только по динамике, но и по качеству звука. У К. Дебюсси и отчасти С. Франка звук должен быть окутан определенной педальной «дымкой», ощущением некоей звуковой зыбкости, таинственности, потусторонности, наполненностью «воздушного пространства»; у М. Равеля – это оркестровая красочность, яркость, броскость, звуко-педальные кластеры, блики; у Р. Шумана, И. Брамса – звук глубокий, сочный, «грудной», чувственный; у С. Прокофьева – резкий, плакатный, у Р. Штрауса – некая «стилистическая смесь». При этом следует учитывать в плане баланса плотность фактуры фортепианной партии. Например, во второй части Сонаты С. Франка гулкие раскаты вступления в басовом регистре у фортепиано нужно начинать как можно тише, учитывая перспективу секвенционного развития, во-первых, и во-вторых – то, что скрипка начинает свою партию на «баске», что представляет значительную сложность: фортепианная партия выписана шестнадцатыми в обеих руках поочередно, а у скрипки в этот момент

мелодия начинается с ритмической формулы четверть с точкой и две шестнадцатые, а сплошное движение шестнадцатыми у рояля, достаточно пианистически непростое, провоцирует, выигрывая все шестнадцатые, заглушать партию своего партнера. Вместе с тем фортепианная партия должна быть сыграна полноценно: не как аккомпанирующая, а как полноправно ансамблевая. Любопытный пример из своей концертной практики, в том случае с виолончелистом, приводит Дж. Мур, в большей степени выступавший с вокалистами: «После трансляции по радио сонаты Рахманинова, где я аккомпанировал первоклассному виолончелисту Джимми Уайтхэду, мне прислал милейшее письмо Бенно Мойсейвич (большой знаток творчества С. Рахманинова, автор книги о нем. – прим. наше). Он писал, что уже давно не получал такого удовольствия, какое ему доставило наше исполнение... и добавил в конце: «Кстати, у этой сонаты есть и фортепианная партия, но мне так и не удалось ее услышать» [8, с. 53].

В значительной степени большую роль играет и духовная составляющая дуэта, их человеческая и музыкантская совместимость, ибо от того, насколько они понимают и чувствуют друг друга, будет зависеть та тонкая неуловимая нить, которая будет их связывать на сцене во время выступления. Пианист, обладающий тонким чувством интуиции, на незримом уровне ощущает состояние своего партнера или солиста: его спокойствие, уверенность или нервозность, волнение. И таким же образом может возникнуть обратная связь: уверенность пианиста передается скрипачу и психологический баланс восстанавливается. И это есть те векторы духовной трансформации-преобразования, в основе которых лежит Любовь ко Творцу и всему, Им созданному, в том числе и высокой Музыке.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бугаевский А. В классе Татьяны Петровны Кравченко. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 290–299.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Редакция, вступительная статья и примечания Г.М. Когана. Москва : Гос.муз.издат, 1961. 224 с.
3. Динкова Н. Об освоении духовных принципов творчества в деятельности пианиста-концертмейстера / Музыкальная педагогика: возможности преобразования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 397–404.

4. Евтушенко Д. Голос и тембр. *Науковий вісник НМА ім. П.І. Чайковського*. Вип. 101 / Зі спадщини майстрів. Кн. 2. Київ, 2013. С. 46–64.

5. Колоней В. Пластическое начало в структуре фортепианно-исполнительского интонирования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000 С. 279–286.

6. Литвинова Т. Тембровый слух и мышление: к определению понятий. Москва : Музыковедение, 2009. С. 45–48.

7. Люблинский А. Теория и практика аакомпанемента. Методологические основы / Ред. А.Н. Крюков. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.

8. Медушевский В. Музыкальная педагогика: возможности преобразования. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 1. Одеса : Астропринт, 2000. С. 12–15.

9. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. Москва, 1980.

10. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. / Пер. с англ.; Предисловие В.Н. Чачавы. Москва : Радуга, 1987. 432 с.

11. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 83 с.

12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1982. 299 с.

13. Пономарев С. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы. Москва : Музыковедение, 2009. С. 2–13.

14. Рыгин С. Тембр звука и его значение в исполнительской практике. *Науковий вісник ОНМА ім. П.І. Чайковського*. Вип. 101 / Зі спадщини майстрів. Кн. 2. Київ, 2013. С. 205–213.

15. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Бородин. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 115 с.

#### REFERENCES

1. Bugajevsky, A. (2000) V klasse Tat'jany Petrovny Kravchenko. *Music art and culture. Naukovyj visnyk*. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 290-299 [in Ukrainian].

2. Hofmann, I. (1961) Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre. Moscow: Gos. muz. zdat. p. 224 [in Russian].

3. Dinkova, N. (2000) Ob osvoenii dukhovnykh printsipov tvorchestva v deyatelnosti pianista-kontsertmeystera / Muzykal'naya pedagogika: vozmozhnosti preobrazheniya. *Music art and culture. Naukovyj visnyk*. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 397-404 [in Ukrainian].

4. Evtushenko, D. (2013) Golos i tembr. *Naukovyi visnyk NMA im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. No 101, Vol. 2, pp. 46–64 [in Ukrainian].

5. Koloney, V. (2000) Plasticheskoe nachalo v strukture fortepianno-ispolnitel'skogo intonirovaniya. *Music art and culture. Naukovyj visnyk*. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 279-286 [in Ukrainian].

6. Litvinova, T. (2009) Tembroy slukh i myshlenie: k opredeleniyu ponyatiy. Moscow: Muzykovedenie, pp. 45-48 [in Russian].

7. Lyublinskiy, A. (1972). Teoriya i praktika akompanementa. Metodologicheskie osnovy. Leningrad: Muzyka. p. 80 [in Russian].
8. Medushevskiy, V. (2000) Muzykal'naya pedagogika: vozmozhnosti preobrazheniya. *Music art and culture. Naukovyy visnyk*. Odesa: Astroprint. Vol. 1, pp. 12-15 [in Ukrainian].
9. Medushevskiy, V. (1980) Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy. Moscow: Sovetskaya muzyka [in Russian].
10. Chachava, V. (ed.) (1987) Mur Dzh. Pevets i akkompaniator. Moscow: Raduga. p. 432 [in Russian].
11. Nazaykinskiy, E. (1972) O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya. Moscow: Muzyka. p. 83 [in Russian].
12. Neygauz, G. (1982) Ob iskusstve fortepiannoy igry. Moscow: Muzyka. p. 299 [in Russian].
13. Ponomarev, S. (2009) K probleme formoobrazuyushchego deystviya instrumentovki. Tembral'no organizovannye formy. Moscow: Muzykovedenie, pp. 2-13 [in Russian].
14. Rygin, S. (2013) Tembr zvuka i ego znachenie v ispolnitel'skoy praktike. *Naukoviy visnik NMAU imeni P.I. Chaykovs'kogo*. Kyiv. No 101, Vol. 2, pp. 205-213 [in Ukrainian].
15. Tyshko, S. (1993) Problema nacyonal'nogo stylja v russkoj opere. Glynka. Musorgskiy. Borodyn. Rym'skiy- Korsakov. Kyiv. p. 115 [in Ukrainian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-18>

*Марина Евгеньевна Пороховниченко*

*ORCID: 0000-0002-2557-2027*

*кандидат искусствоведения, доцент,*

*доцент кафедры теории музыки*

*Белорусской государственной академии музыки*

*porohovnichenko@gmail.com*

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГЕНТА**

*Целью работы является изучение сущности и особенностей интонационно-слуховой культуры регента в контексте церковно-певческой практики. Цель определена актуальностью проблемы образования регентов,*

осмыслением целого комплекса знаний и умений, которыми должен овладеть руководитель церковного хора, изучением основ регентского искусства. **Методология исследования** опирается на комплексный аналитический подход, включающий методы целостного и исполнительского анализа. **Методологическая база исследования** выстроена на основе фундаментальных отечественных музыковедческих трудов. **Научная новизна** – обоснование понятия «интонационно-слуховая культура регента», анализ проблематики музыкально-образовательной практики в системе регентского искусства, формулировка способов формирования и развития интонационно-слуховой активности в профессиональном воспитании регента. **Методическую концепцию музыкального образования регентов** необходимо выстраивать как целостную систему взаимосвязанных форм работы, направленных на реализацию единой цели – на формирование активности музыкального слуха и музыкального мышления. Для достижения этой методической макроцели обязательны взаимодействующие на разных уровнях комплексы различных упражнений, которые могут быть реализованы только в систематических практических занятиях. **Выводы.** **Интонационно-слуховая культура регента** как музыкальная способность и необходимое профессиональное качество требует систематического комплексного развития, которое содержит систему разнообразных практических решений, главным смысловым стержнем которой является воспитание активности музыкального слуха. Доминантой методики сольфеджио в музыкальном воспитании регентов становится развитие музыкального мышления как способности мыслить звуками (в широком смысле) на уровне музыкальной интонации и воспроизводить звуки на уровне музыкальной мысли. Сольфеджио в образовательной системе регентов – комплексная система развития интонационных способностей обучающихся, их музыкального слуха и музыкального мышления – всех тех качеств, которые становятся определяющими в будущей профессиональной деятельности регентов.

**Ключевые слова:** регентское искусство, интонационно-слуховое воспитание, активность музыкального слуха, интонирование, музыкально-певческое мышление.

**Пороховніченко Марина Євгенівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Білоруської державної академії музики

**Про деякі аспекти формування та розвитку інтонаційно-слухової культури регента**

**Метою роботи** є дослідження суті та особливостей інтонаційно-слухової культури регента в контексті церковно-співочої практики. **Мета** зумовлена актуальністю проблеми регентської освіти, осмислення цілого комплексу знань та вмінь, якими має володіти керівник церковного хору, вивчення основних засад регентського мистецтва. **Методологія дослідження** спирається на комплексний аналітичний підхід, який містить методи цілісного та виконавського аналізу. **Методологічну базу дослідження** побудовано на основі фундаментальних музикознавчих праць.



**Наукову новизну складає** обґрунтування поняття «інтонаційно-слухова культура регента», аналіз проблематики музично-освітньої практики у системі регентського мистецтва, формулювання способів формування та розвитку інтонаційно-слухової активності у професійному вихованні регента. **Методичну** концепцію музичної освіти регентів необхідно розробляти як цілісну систему пов'язаних між собою форм роботи, спрямованих на реалізацію спільної цілі – на формування активності музичного слуху та музичного мислення. Для досягнення цієї методичної мети обов'язковими є комплекси різних вправ, які взаємодіють на різних рівнях та можуть бути реалізовані лише у систематичних практичних заняттях. **Висновки.** Інтонаційно-слухова культура регента як музична здібність та необхідна професійна властивість потребує систематичного комплексного розвитку, який містить систему різноманітних практичних рішень, головним змістом якої є виховання активності музичного слуху. Домінантою методики сольфеджіо в музичному вихованні регентів є розвиток музичного мислення як здатності мислити звуками (у загальному сенсі) на рівні музичної інтонації та відтворювати звуки на рівні музичної думки. Сольфеджіо в освітній системі регентів – комплексна система розвитку інтонаційних здібностей учнів, їхнього музичного слуху та музичного мислення – усіх тих властивостей, які стають визначальними в майбутній професійній діяльності регентів.

**Ключові слова:** регентське мистецтво, інтонаційно-слухове виховання, активність музичного слуху, інтонування, музично-співацьке мислення.

*Porokhovnichenko Maryna Yevhenivna, Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Theory of the Belarusian State Academy of Music*

**About some aspects of the formation and development of intonation-hearing culture of the regent**

**The purpose of the work** is to study the essence and features of the intonation and auditory culture of the regent in the context of church singing practice. The goal is determined by the relevance of the problem of the education of regents, understanding the whole range of knowledge and skills that the head of the church choir should have, studying the foundations of regency art. **The research methodology** is based on an integrated analytical approach, including methods of holistic and executive analysis. The methodological basis of the study is built on the basis of fundamental domestic musicological works. **Scientific novelty** is the substantiation of the concept of “intonation-auditory culture of the regent”, an analysis of the problems of musical and educational practice in the regency art system, the formulation of methods for the formation and development of intonation-auditory activity in the professional education of the regent. The methodological concept of the musical education of regents should be built as a holistic system of interconnected forms of work aimed at realizing a single goal – to form the activity of musical hearing and musical thinking. To achieve this methodological macro-goal, complexes of different exercises interacting at different levels are required, which can be

*implemented only in systematic practical exercises. **Conclusions.** The regent's intonation-auditory culture as a musical ability and necessary professional quality requires systematic integrated development, which contains a system of various practical solutions, the main meaning of which is the education of musical hearing activity. The dominant technique of solfeggio in the musical education of regents is the development of musical thinking as the ability to think with sounds (in a broad sense) at the level of musical intonation and reproduce sounds at the level of musical thought. Solfeggio in the educational system of regents is a comprehensive system for developing the intonation abilities of students, their musical hearing and musical thinking – all those qualities that become decisive in the future professional activities of regents.*

**Key words:** *regent's art, intonation-hearing development, activity of musical hearing, intonating, musical-singing thinking.*

**Актуальность темы исследования.** Регентское искусство как феномен церковно-певческой практики сегодня по-прежнему вызывает огромный интерес и привлекает внимание все новых исследователей. В этой связи проблемы образования регентов, осмысление целого комплекса знаний и умений, которыми должен обладать руководитель церковного хора, изучение основ регентского искусства занимают одно из центральных мест в названной области научного и научно-методического исследования.

**Цель исследования** – проанализировать и изучить сущность и особенности интонационно-слуховой культуры регента как способности в контексте церковно-певческой практики.

**Научная новизна** работы заключается в нескольких важных позициях:

- 1) в обосновании понятия «интонационно-слуховая культура регента»;
- 2) в попытке анализа проблематики музыкально-образовательной практики в системе регентского искусства;
- 3) в формулировке способов формирования и развития интонационно-слуховой активности в профессиональном воспитании регента.

**Изложение основного материала.** На сегодняшний день уже не требует доказательств тезис о том, что неотъемлемой частью профессионального образования регентов становится музыкальное воспитание. Однако подобный тезис часто трактуется весьма абстрактно и обтекаемо. Что именно, в данном случае, входит в это многоплановое и многогранное понятие? Каковы конкретные позиции в его расшифровке? Каков

комплекс музыкальных способностей, из которых формируется интонационно-слуховая культура регента?

Обозначим основные составляющие подобного комплекса, которыми, на наш взгляд, являются:

– формирование музыкальной грамотности и способности беглого чтения нотного текста с листа;

– развитие музыкального слуха и активного музыкального мышления;

– становление интонационной природы, точности в воспроизведении музыкального текста и музыкально-певческого мышления;

– выработка интонационно-слуховой координации;

– расширение объема музыкальной памяти;

– воспитание метроритмических ощущений.

Полноценное интонационно-слуховое воспитание профессионального регента немислимо вне комплексного развития интонационных и слуховых навыков, а также должно быть направлено на формирование способности осмысленного восприятия и грамотного воспроизведения музыкального текста. Все эти качества в совокупности определяют смысловую емкость содержания понятия интонационно-слуховая культура. А рассмотрение возможных методов формирования и развития названных способностей становится во главе его научно-методического обоснования.

Попутно отметим, что понятие интонационно-слуховой культуры достаточно ясно расшифровывается и не требует дополнительных разъяснений, если мы вспомним традиционное значение термина «культура» (от лат. *cultura* – возделывание, воспитание, образование) – человеческое самопознание и самовыражение, проявление его (человека) компетенций, навыков, знаний и умений. В этой связи интонационно-слуховая культура регента может быть рассмотрена как качество его слуховых и интонационных способностей и возможностей.

Изучение состояния регентского дела как в Республике Беларусь, так и на постсоветском пространстве позволяет сделать вывод: разнообразных проблем в области музыкального образования регентов на сегодняшний день достаточно количество. Попробуем сформулировать главные из них.

1. Отсутствие или слабый уровень начального музыкального образования, что значительно затрудняет обучение будущих регентов и препятствует динамике процесса их обучения.

2. Интуитивность интонационной природы обучающихся, которая проявляется в слабовыраженных, скорее интуитивных представлениях о «позиционном» интонировании, о практической реализации «зонной» природы музыкального звука и об интонационных возможностях вариантности в воспроизведении музыкального текста.

3. Нарушение интонационно-слуховой координации, несоответствие процессов слышания и пения (интонирования).

4. Пассивность музыкального мышления, его неспособность к активному восприятию и к воспроизведению интонации.

5. Отсутствие объема музыкальной памяти, преобладание склонности к механическому заучиванию, нежели к осмысленному запоминанию.

Решение названных и ряда других проблем и должно стать генеральной целью курса сольфеджио в современной образовательной системе обучения регентов. Другими словами, музыкальное образование регентов – их *интонационно-слуховое воспитание*, доминантой которого становится развитие у обучающихся **активности** музыкального слуха, шире – музыкального мышления.

Подчеркнем нашу главную позицию: для формирования и развития интонационно-слуховой культуры регента необходимо базовое музыкальное образование, своего рода старт для дальнейшего воспитания и совершенствования. В связи с этим учебная дисциплина сольфеджио должна стать основой регентского образования.

Перед курсом сольфеджио встает ряд задач, которые можно и необходимо решать комплексно [2]. Сольфеджио как учебная дисциплина должно стать активным и мощным стержнем системы развития музыкального слуха и мышления будущих руководителей церковных хоровых составов. В содержании занятий следует избегать принципа «озвучивания» теории музыки (т.е. не стремиться к «сухому» теоретическому изучению ладов, интервалов, аккордов и их «безжизненному» интонированию); формы работы не должны ограничиваться сольфеджированием по нотам различных музыкальных примеров (исторически восходящее к первоначальному, довольно узкому пониманию слова «сольфеджио»); сольфеджио не должно превратиться в ряд разрозненных форм работы, каждая из которых в сознании учащихся представляет собой отдельную, вполне самостоятельную задачу,

требующую локального решения. Все перечисленное, к сожалению, зачастую находит место в учебно-педагогической практике [6]. Отметим, что подобная «порочная» трактовка учебной дисциплины ошибочна и зачастую искажает ее подлинный смысл, а система формирования и воспитания музыкального слуха и мышления при подобном ракурсе дискретна и не имеет должной целостности.

Методическую концепцию курса сольфеджио на любом уровне музыкального образования и в контексте любой специальности необходимо сегодня выстраивать как целостную систему большого ряда разнообразных, но тесно взаимосвязанных форм работы, направленных на реализацию единой цели – на формирование **активности** музыкального слуха и музыкального мышления [1; 3; 4; 5]. Для достижения этой макроцели необходимо выстраивать взаимодействующие на разных уровнях комплексы различных упражнений, которые могут быть реализованы только в систематических практических занятиях.

Формы интонационно-слуховой работы в курсе сольфеджио у обучающихся регентскому делу весьма традиционны:

- интонационные (интонируемые) упражнения: различные виды выработки умения осмысленно и чисто интонировать;
- сольмизация и сольфеджирование: интонирование и пение мелодий и различного музыкального текста с названием нот;
- слуховой анализ: определение на слух ладов, интервалов, мотивов, фраз, различных мелодических и гармонических последований;
- ритмические упражнения: развитие умения воспроизводить ритмический рисунок и читать различные ритмоформулы;
- музыкальный диктант: различные виды устной и письменной фиксации услышанного нотного текста.

Отметим желательное чередование названных форм работы, их активное использование в пределах одного урока, максимальную концентрацию внимания учащихся на занятии, коллективное выполнение интонационно-слуховых заданий, совместное достижение качественного результата в выполнении различных упражнений – все это направляет обучающихся в необходимое русло осмысленности каждого интонационного шага и всякого интонационного движения.

Музыкальное мышление будущих регентов необходимо формировать в трех важнейших направлениях:

1) умение точно, чисто и осознанно интонировать, т.е. воспроизводить нотный текст, самостоятельно контролируя процесс интонирования;

2) умение правильно воспринимать услышанное, активно анализируя и контролируя слухом достигнутый певчими интонационный результат;

3) способность качественно влиять на исправление ошибок, допущенных певчими при интонировании.

Для достижения столь сложных задач курс сольфеджио в обучении регентов должен стать одним из самых значительных по смысловой наполняемости, насыщенных по охвату учебного времени на протяжении всего периода обучения и системных по количеству, качеству и практическому освоению различных форм интонационно-слуховой работы.

Не следует, однако, забывать, что помимо решения вышеназванных задач именно курс сольфеджио призван осуществлять основную миссию в музыкальном воспитании регентов, которую можно обозначить как способность к достижению *чистоты хорового строя*. Поясню: *певчески* способствовать этой чистоте и стремление *регентски* достигать этой чистоты и добиваться ее в работе с хоровым составом (коллективом певчих).

Здесь мы вплотную подходим к проблематике хорового сольфеджио. Безусловно, в рамках данной статьи не представляется возможным подробно рассмотреть методологические, теоретические и практические вопросы, возникающие в контексте понятия *хоровое сольфеджио*. На сегодняшний день оно имеет достаточно обоснованную расшифровку и убедительное толкование в научно-методической и учебно-методической литературе [7]. Однако считаем необходимым обозначить некоторые важные, на наш взгляд, моменты, весьма значительные для дальнейших рассуждений.

Итак, «сольфеджио хором» (совместно) рождает две сложнейшие *методологические проблемы*:

1. Развитие навыков коллективного, хорового интонирования.
2. Формирование способности слышания в условиях хорового интонирования (хоровой звучности).

Попытаемся кратко обосновать каждую из них.

**Развитие навыков коллективного интонирования** приводит к решению ряда методических задач, в числе которых необходимо выделить следующие:

1. Воспитание *осмысленного интонирования* мелодической линии, которое осуществимо лишь в контексте интонационно осознанного воспроизведения интервалов.

2. Достижение *унисонного слияния* в условиях тембральной неоднородности голосов.

3. Развитие интонационного ощущения зонной природы музыкального звука, формирование интонационно-слуховой активности на уровне осознания различных звуковых позиций как отдельного звука в горизонтальной линии (мелодическое содержание одноголосия или одного из голосов партитуры), так и аккордовых тонов вертикали (позиция каждого тона аккорда или созвучия); другими словами, развитие *позиционного интонирования*.

4. Формирование интонационного *предслышания* мелодической горизонтали и аккордовой вертикали (фактор интонационно-слухового опережения в мелодическом и гармоническом контекстах).

Основные методические направления практической работы в решении данной проблематики связаны, в первую очередь, с большим количеством интонационных упражнений, направленных на практическое разрешение той или иной задачи, а также на их комплексное осуществление. Думается, именно комплексное решение названных задач способно стать надежным стимулом в осуществлении главной цели любого хорового коллектива, а именно – в **достижении чистого строя**. Церковно-певческий коллектив в данном случае не является исключением, так как чистота хорового строя определяет качество хоровой звучности, немаловажное для молитвенной атмосферы таинства Богослужения. Подчеркнем нашу принципиальную позицию: только *точное интонирование* является подлинным постижением музыкального содержания.

Обратимся к следующей проблеме.

**Развитие способности слышания** в условиях коллективного, хорового интонирования – проблема, непосредственно связанная с проявлением интонационно-слуховой активности.

Опираясь на общеизвестную, справедливую и не требующую сегодня доказательств точку зрения, высказанную в разных словесных вариантах многими музыкантами-исполнителями и исследователями, что первооснова всей слышимой музыки есть пение, выдвинем в качестве гипотезы следующий тезис: *слышание музыки есть ее соинтонирование*. А коль скоро интониро-



вание – это осмысленный процесс воспроизведения музыкальной интонации, то соинтонирование можно рассматривать как непосредственное проявление музыкально-слуховой активности в контексте осознания воспроизведенной интонации. Итак, подчеркнем: активность музыкального слуха, оперативность музыкального и музыкально-певческого мышления, навыки чистого интонирования – необходимые качества и способности, которыми должен обладать будущий профессионал.

Методика развития подобного **музыкального слышания** нам представляется основанной на взаимодействии нескольких важнейших направлений:

1. Развитие *логического восприятия* музыкальной мысли (в отличие от восприятия совокупности звуковысотных единиц).

2. Формирование *слуховой реакции* как быстрого интонационно-слухового реагирования на данную звучность (фонизм интервала, созвучия, аккорда).

3. Развитие *музыкальной памяти* как стремление к увеличению ее объема (при полном отказе от механического заучивания).

4. Развитие *внутреннего слуха* как первоосновы явлений предслышания и постслышания.

5. Формирование *слуховой дифференциации* логики голосо-ведения в условиях многоголосного целого.

В подобной концепции хорового сольфеджио как метода воспитания интонационно-слуховой культуры регента мы считаем целесообразным выделить четыре основных практических аспекта в интонационно-слуховой работе: унисоны, интервалы, аккорды и освоение многоголосной хоровой партитуры.

### УНИСОНЫ.

*Верное интонирование унисонов* является одним из определяющих факторов чистоты хорового строя. Именно неточное интонирование унисонных звучностей становится причиной так называемого «расшатывания» хорового строя, что неизбежно приводит как к полному отсутствию полноценной интонационной звучности хора, так и к частичному падению хорового строя, т. е. к потере (повышению или понижению) определенной начальной высоты. С последним мы довольно часто сталкиваемся в хоровом исполнении, комментируя словами «строй поплыл».

Работа над точным и верным интонированием унисона, на наш взгляд, является одним из важнейших путей достижения устойчивости хорового строя.

### ИНТЕРВАЛЫ.

*Интонационно-слуховая работа с интервалами* является другим важным моментом в достижении стройного и чистого хорового звучания. Именно интервальный слух как способность точного и быстрого слухового ощущения фонизма конкретного интервала и его верного воспроизведения определяет значительное количество интонационно-слуховых навыков, столь важных для правильного и точного интонирования. Верное, четкое и быстрое слуховое реагирование на конкретную фоническую структуру важно как для восприятия интервала, так и для его воспроизведения. Правильное интонирование интервалов является важнейшим фактором, определяющим чистоту хорового строя, зачастую называемую понятием «хоровая звучность». Поэтому точное и верное интонирование каждого интервала (как в мелодической линии, так и в аккордовой вертикали) определяет достижение максимальной устойчивости хорового строя и интонационную стройность звучания. Таким образом, развитие навыков правильного интонирования интервалики является второй важнейшей задачей учебной дисциплины сольфеджио в музыкальном образовании регентов.

### АККОРДЫ.

*Интонационно-слуховая работа с аккордикой* и фрагментами многоголосных хоровых партитур являются очередными этапами в формировании активности музыкального слуха и музыкального мышления в условиях хоровой звучности. Практическое освоение позиционных особенностей интонирования интервалов и аккордов, интонационно-позиционная трактовка мелодического интервального фонизма и способы формирования восприятия гармонической вертикали (интервальной структуры аккорда) становится интонационно-слуховой базой для дальнейшего движения по пути активизации музыкального мышления в контексте чистого хорового строя.

**Выводы.** Профессиональный фундамент регента как руководителя хорового коллектива – *способность интонировать и слышать* музыкальный текст, музыкальное целое. Задача преподавателя сольфеджио в данном случае – *учить слышать*: учить слышать (на уровне мышления) и учить петь, интонационно воспроизводить (тоже на уровне мышления). Иначе

говоря, доминантой методики сольфеджио в музыкальном воспитании регентов становится развитие **музыкального мышления** как способности мыслить звуками (в широком смысле) на уровне музыкальной интонации и воспроизводить звуки на уровне музыкальной мысли.

Подводя итог сказанному выше, подчеркнем нашу основную мысль: сольфеджио в образовательной системе будущих регентов есть не просто многоплановая, практически насыщенная и профессионально значимая дисциплина; это *комплексная система* развития интонационных способностей обучающихся, их музыкального слуха и музыкального мышления – всех тех качеств, которые становятся определяющими в будущей профессиональной деятельности регентов. Это серьезный, цельный и логически выстроенный комплекс систематических занятий, требующих значительной творческой концентрации и достаточного терпения как от учащихся, так и от преподавателя. Это своего рода звуковой образ Служения, достижение которого возможно лишь в процессе кропотливой работы, большого труда и искренней самоотдачи.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва-Ленинград, 1965. 136 с.
2. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. Сборник статей. Москва, 2006. 224 с.
3. Карасева М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Москва, 2009. 359 с.
4. Масленкова Л. Интенсивный курс сольфеджио. Санкт-Петербург, 2003. 175 с.
5. Незванов Б. Интонирование в курсе сольфеджио. Москва, 1985. 181 с.
6. Островский А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Ленинград, 1954. 299 с.
7. Тихонова И. Хоровое сольфеджио. К проблеме воспитания музыкального слуха хоровых дирижеров : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02; Ленинград. гос. конс. им. Н.А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1978.

#### **REFERENCES**

1. Asafiev, B. (1965) Speech intonation. Moscow-Leningrad, 1965 [in Russian].
2. How to teach solfeggio in the 21st century. (2006) A collection of articles. Moscow, 2006 [in Russian].
3. Karaseva, M. (2009) Solfeggio - psychotechnics of the development of musical hearing. Moscow, 2009 [in Russian].

4. Maslenkova, L. (2003) Intensive solfeggio course. St. Petersburg, 2003 [in Russian].
5. Nezvanov, B. (1985) Intonation in the solfeggio course. Moscow, 1985 [in Russian].
6. Ostrovsky, A. (1954) Essays on the methodology of music theory and solfeggio. Leningrad, 1954 [in Russian].
7. Tikhonova, I. (1978) Choral solfeggio. To the problem of raising the musical hearing of choir conductors/Autoref. dis.... cand. of arts: 17.00.02; Leningrad. state cons. named after N.A. Rimsky-Korsakov. Leningrad, 1978 [in Russian].

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-19>

*Ирина Александровна Шатова*

*ORCID: 0000-0003-4646-4575*

*кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры хорового дирижирования  
Одесской национальной музыкальной академии  
имени А. В. Неждановой  
ir.al.shatova@gmail.com*

## **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ В КУРСЕ ЧХП: ПРЕДМЕТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

*Целью статьи является дальнейшая разработка теории и методики исполнительского анализа в курсе ЧТЕНИЕ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР (ЧХП), направленных на усовершенствование и развитие дирижерско-хорового образования на современном этапе. Научная новизна работы заключается в системном подходе к исполнительскому анализу хорового произведения в курсе ЧХП на основе широкого обобщения исторически накопленного и современного опыта изучения хорового искусства, а также в интеграции анализируемого материала на основе исполнительского подхода в контексте музыкально-стилевых явлений. Методология. В исследовании используются аналитический, музыковедческий, хороведческий, функциональный подходы, которые создают единую основу исследования вопросов методики исполнительского анализа хорового произведения в курсе ЧХП. Выводы. В настоящее время*

виявляється практична необхідність в изученні актуальних тенденцій исполнительського аналізу хорового произведения в курсі ЧХП. Таке положення вызвано необычайним расширением (историческим, стилістическим, національним) хорового репертуара. Проблема исполнительського аналізу хорового произведения приобретает особу значимість: вихід в сферу историко-стилістической і исполнительської проблематики. С цим связано рассмотрение хорового творчества как системы композиційних, исполнительських принципів, а также как единства технічних прийомів і смислових значень. А именно – створення системного методологічного підходу з позиції музично-исполнительської виразителности, точніше, в комплексі засвід вокально-хорової технології і исполнительських прийомів хорового дирижера на основі музично-стилістических явлень. Умение на фортепиано воплотити музично-исполнительський замысел, заложенний в хоровій партитурі, вибір хормейстерських прийомів по преодолению вокально-хорових труднощів – вот основні задачі, стоячі перед студентом при исполнительському аналізі хорового произведения. Їх рішення повинно бути основано на навиках і знаннях, отриманих при изученні спеціальних і теоретических дисциплін.

**Ключевые слова:** хоровая партитура, исполнительський аналіз, системний підхід, засвід музично-исполнительської виразителности.

**Шатова Ірина Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового дирижування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Виконавський аналіз в курсі ЧХП: предметний зміст і методологічні аспекти**

**Метою статті** є подальша розробка теорії і методики виконавського аналізу в курсі читання хорових партитур (ЧХП), спрямованих на удосконалення та розвиток диригентсько-хорової освіти на сучасному етапі. **Наукова новизна** роботи полягає в системному підході до виконавського аналізу хорового твору в курсі ЧХП на основі широкого узагальнення історично накопиченого і сучасного досвіду вивчення хорового мистецтва, а також в інтеграції аналізованого матеріалу на основі виконавського підходу в контексті музично-стилістических явищ. **Методологія.** У дослідженні використовуються аналітичний, музикознавчий, хорознавчий, функціональний підходи, які створюють єдину основу дослідження питань методики виконавського аналізу хорового твору в курсі ЧХП. **Висновки.** У даний час виявляється практична необхідність у вивченні актуальних тенденцій виконавського аналізу хорового твору в курсі ЧХП. Таке становище викликано надзвичайною розширенням (історичним, стилістичним, національним) хорового репертуару. Проблема виконавського аналізу хорового твору набуває особливого значення: вихід у сферу историко-стилістическої і виконавської проблематики. Із цим пов'язаний розгляд хорової творчості як системи композиційних, виконавських принципів, а також як єдності технічних прийомів і смислових значень. А саме – створення системного методологічного підходу з позиції музично-

виконавської виразності, точніше в комплексі засобів вокально-хорової технології і виконавських прийомів хорового диригента на основі музично-стильових явищ. Вміння на фортепіано втілювати музично-виконавський замисел, закладений у хоровій партитурі, вибір хормейстерських прийомів із подолання вокально-хорових труднощів – основні завдання, що стоять перед студентом під час виконавського аналізу хорового твору. Їх рішення має базуватися на навичках і знаннях, отриманих під час вивчення спеціальних і теоретичних дисциплін.

**Ключові слова:** хорова партитура, виконавський аналіз, системний підхід, засоби музично-виконавської виразності.

*Shatova Iryna Oleksandrivna, Ph. D. in History of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Performance analysis in the course of CHORAL SCORE READING: subject content and methodological aspects**

**The purpose of the article** is the further development of the theory and methodology of performing analysis in the course of CHORAL SCORE READING, aimed at improving and developing conductor-choral education at the modern stage. **The scientific novelty** consists in a systematic approach to the performance analysis of the choral work in the course of choral score reading on the basis of a broad synthesis of historically accumulated and modern experience in the study of choral art, in the integration of the analyzed material on the basis of the performing approach in the context of musical-style phenomenon. **The research methodology** is based on the analytical, musicological, chorological, functional approaches, that create a unified basis for studying the issues of the methodology of performing analysis of a choral work in the course of choral score reading. **Conclusions.** At the present time, a practical need is being identified for studying the actual trends in the performing analysis of the choral work in the course of choral score reading. This situation is caused by an extraordinary expansion (historical, stylistic, national) of the choral repertoire. The problem of performing analysis of a choral work acquires special significance: entering the sphere of historical-stylistic and performing problems. Associated with this is the consideration of choral creativity as a system of compositional, performing principles, as well as a unity of technical devices and semantic meanings. The creation of a systematic methodological approach from the standpoint of musical performing expressiveness, more precisely, in the complex of means of vocal and choral technology and performing techniques of a choral conductor based on musical style phenomenon. The ability on the piano to embody the musical and performance plan inherent in the choral score, the choice of choirmaster techniques to overcome vocal and choral difficulties are the main tasks facing the student in performing the analysis of the choral composition. Their solution should be based on the skills and knowledge gained in the study of special and theoretical disciplines.

**Key words:** choral score, performance analysis, systems approach, means of musical performance expressiveness.

**Актуальность исследования** обусловлена тем, что специфика дирижерско-хорового образования заключается в отсутствии непосредственной возможности реализовать в классе исполнительский процесс (отсутствие своего инструмента – *хора* – во время урока по хоровому дирижированию). Такое положение делает особенно актуальной проблему взаимодействия различных сторон специальной подготовки хормейстера. Комплексный подход к организации занятий будущего дирижера хора включает ряд специальных дисциплин: «Специальность», «Хоровой класс», «Хороведение», «Методика работы с хором», «Хоровая литература», «Анализ музыкальных произведений», «Хоровая аранжировка», «Сольфеджио», «Вокал», «Полифония». Среди которых курс «Чтения хоровых партитур» (ЧХП) является одним из основных предметов цикла и помогает будущему специалисту овладеть профессиональными навыками дирижера-хормейстера.

Актуальность разработки данной проблематики вызвана недостаточным вниманием к хоровым жанрам в учебных пособиях. Поэтому необходимо знакомить студентов-хормейстеров с *историко-стилевыми* процессами вокально-хоровых жанров, с их *исполнительской традицией*, которая тесно связана с культурно-историческими явлениями. Важно рассматривать сквозь призму *исполнительской* проблематики все основные положения анализа хоровой партитуры, а именно зависимость стиля и музыкального языка, системы выразительных средств от условий и форм исполнения и их изменений, от особенностей исполнительских традиций, исполнительских школ и т.п. Необходим анализ зависимости всех без исключения выразительных средств от конкретных условий и форм исполнения. Данные предпосылки позволяют сформулировать подходы к целостному исполнительскому анализу хоровой партитуры, а именно: в результате историко-стилистического, музыкально-теоретического, исполнительского и дирижерского анализа студент-хормейстер постигает художественно-образное содержание произведения и находит способы передачи и приемы для его воплощения.

**Целью статьи** является дальнейшая разработка теории и методики исполнительского анализа в курсе «Чтения хоровых партитур» (ЧХП), направленных на усовершенствование и развитие дирижерско-хорового образования на современном этапе. В рамках нашего исследования мы предлагаем



обобщить взгляды нескольких авторов, как теоретиков, так и исполнителей (Л. Андреевой, В. Живова, О. Коловского, И. Полтавцева, М. Святозаровой, Б. Тевлина, А. Тевосяна, В. Калашниковой; представителей Одесской хоровой школы – К. Пигрова, Д. Загрецкого, Ф. Лапидус, В. Луговенко, Л. Бутенко, Е. Бондарь) и дать возможность молодому специалисту-хормейстеру познакомиться с закономерностями исполнительского анализа хорового произведения, показать важность и художественную необходимость такого анализа.

**Изложение основного материала.** Курс «Чтения хоровых партитур» занимает одно из центральных мест в процессе формирования профессиональных навыков, учит студента самостоятельно работать над партитурой, уметь проводить тщательный историко-стилистический, музыкально-теоретический, вокально-хоровой и исполнительский анализ хорового произведения. Специфика этой дисциплины такова, что именно она обеспечивает формирование умений мысленно представлять звучание хоровой партитуры, понимать особенности хорового письма, осознавать специфику певческой природы хоровой партитуры. Исполнение хоровых партитур на фортепиано требует овладения специальными знаниями и навыками, умениями одновременно схватывать нотную запись в горизонтальном и вертикальном направлении. При прочтении партитуры необходимо не только воспроизвести ее нотный текст на фортепиано, но и воспринимать ее целостно во всем многообразии музыкальных образов, драматургии и динамики развития.

Существует достаточно обучающих пособий по чтению хоровых партитур: хрестоматии Д. Локшина, И. Полтавцева и М. Святозаровой, Н. Шелкова, А. Коломийца, В. Пашенко, Б. Тевлина др. В данных изданиях рассматривается довольно широкий круг вопросов, разрешение которых позволяет глубоко разобраться в содержании и строении хоровой партитуры. Такими вопросами являются, например, историко-стилистический анализ произведения, ознакомление с содержанием литературного текста, определение типа и вида хора, способа партитурного изложения, а также гармонический анализ и рассмотрение фактуры произведения.

В диссертационном исследовании Калашниковой Н.В. «Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе

высшего профессионального образования» [7] определяются основные навыки целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в профессиональном образовании: визуальный (синхронное восприятие нескольких информационных слоев текста хоровой партитуры: нотного, ритмического, динамического, агогического и др.), аудиальный (координация внутрислуховой модели и реального звучания, а также слуховой контроль или «обратная связь»), интеллектуальный (осознание содержания произведения, закодированного в музыкальном тексте путем анализа хоровой партитуры), моторный (воспроизведение хоровой партитуры). Определенный интерес представляют работы М. Аpekсимовой [2] и С. Чукова [16], в которых отражаются вопросы, касающиеся формирования отдельных навыков чтения хоровых партитур. Так, С. Чуков выделяет «навык осознанного исполнения», М. Аpekсимова – навыки «предслышания», «смысловой догадки», «сокращения партитуры», «широкого зрительного охвата».

Чтение хоровых партитур – многокомплексный процесс, который включает освоение элементов нотного текста: осознание смысла, заложенного в хоровой партитуре, в музыкальном тексте, и последующее его воспроизведение. Сущность чтения хоровой партитуры состоит не только из уровня знаний, умений и навыков, позволяющих освоить хоровую партитуру, но и, прежде всего, из ее *художественного исполнения*, создающего фундамент работы дирижера над хоровым произведением.

Для воспитания хорового дирижера развитие навыков чтения хоровой партитуры и ее целостного восприятия имеет особое значение. По мысли Н. Калашниковой, «целостность восприятия связана с развитием одного из первостепенных профессиональных качеств музыкального восприятия дирижера-хормейстера – это единовременный охват всей временной протяженности партитуры. Одномоментный образ партитуры необходим для профессиональной деятельности дирижера-хормейстера. Именно он дает исполнителю возможность выбора исполнительских средств выразительности, а также осуществления смыслового соответствия деталей и целого произведения» [7, с. 8]. Чтение хоровых партитур – процесс мысленного восприятия музыки, записанной в виде партитуры, а также исполняемой партитуры на фортепиано. ЧХП – это, своего рода, начало освоения дирижером

музыкального произведения в целях создания внутренней «модели» исполнения, что предшествует дирижерскому действию.

Все вышеназванное ставит перед хормейстером ряд сложных профессиональных задач. От него требуется достаточная музыкальная грамотность (репертуарная и художественно-исполнительская), высокий культурный уровень, глубокое понимание теоретической основы произведения, отличный слух и память, серьезная техническая дирижерская подготовка, умение проникнуть в мелос каждого голоса, в драматургию произведения, в подлинный темп, динамику, знание секретов интонирования, решение задач дыхания, дикции, разнообразных звуковых эффектов, нахождение тесного взаимопонимания с коллективом.

Фортепиано оказывает значительную помощь в работе над освоением хорового произведения. Будущие дирижеры-хормейстеры осваивают произведения не в процессе репетиционной работы со своим инструментом – хором, а при помощи рояля или мысленного представления хорового произведения. Прочтение хоровой партитуры на фортепиано не дает полного представления о ее звучании, т.к. раскрывает в однотембровой окраске лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры. Однако воспитание таких профессиональных качеств, как чувство ритма, лада, ощущение гармонического тяготения и выразительности мелодической линии, интонационной и динамической направленности, чувство музыкального стиля, формы осуществляется при игре на фортепиано.

Следует учитывать, что звук фортепиано – не реальный, а условный звук воображаемого хора или оркестра. Фортепиано – это переходная ступень к воображаемому хоровому звуку. Естественно, что звучание хора далеко не совпадает с фортепианным, т.к. хор подает аккорды акустически чисто (в натуральном строе), а фортепиано в темперации. Фортепиано не имеет такого богатства регистровых красок, как хор с его политембровой природой. Необходима также поправка на дыхание – в хоре оно имеет свои особенности. Существует специфика и в показе штрихов. Кроме того, процессуальная динамика фортепиано, в сравнении с хором, крайне ограничена и принципиально отлична.

Однако выразительные качества фортепиано, его собственные краски, педали, туше, артикуляционное разноо-

бразие, звуковая мощь, широта диапазона – все это служит вместе с хором общему делу воплощения художественного замысла. С. Казачков, характеризуя исключительные возможности фортепиано, ссылается на высказывания Ф. Бузони об «исключительном динамическом диапазоне фортепиано, о его способности подражать другим инструментам»; Г. Нейгауза: «На рояле воплощаются чувственные и конкретные звуковые образы, все реальные многообразные тембры и краски человеческого голоса и всех на свете инструментов» и др. [6, с. 150–151]. А мы обратимся к известному высказыванию Б. Асафьева, который, характеризуя выразительность тембровой интонации фортепиано, говорит: «Рояль, в сущности, «речь тембров», чуткая, страстная, контрастная в своей патетике» [3, с. 330].

В этой связи хочется вспомнить выдающегося хорового дирижера Н. Данилина, который особенное значение придавал умению играть партитуру на фортепиано *«по-хоровому»*. Это означает, что хоровую партитуру надо исполнять на фортепиано, соблюдая, в частности, необходимые для певцов цезуры, возобновляя в положенных местах дыхание; звучание басового голоса должно преобладать. Данилин особенно требовал передачи на фортепиано вокальной связности звука. Учил он также играть специфическим, дирижерским приемом извлечения звука. Если в технике игры на фортепиано воспитывается постоянная освобожденность всего тела, то при исполнении хоровой партитуры, наряду с разрешением этой задачи, внешний облик играющего должен ярко выявлять различные степени мышечного напряжения, в соответствии с музыкальным содержанием произведения. Любая особенность звучания находила зрительное выражение, и было это живым отражением музыки в своеобразной и яркой форме иносказания [6, с. 35].

Исполняя партитуру на фортепиано, учащийся получает возможность уточнить и развить свое представление о звучании. Основная задача учащихся при изучении каждой новой хоровой партитуры – охватить слухом интонационно-высотное звучание произведения или отдельных его фрагментов до момента исполнения на фортепиано. Очень важно в процессе игры на фортепиано хоровой партитуры добиваться формирования музыкально-слуховых представлений: возможность воспитания интонационного, тембро-динамического, ритмического,

ладо-гармонического и полифонического музыкального слуха. Такая работа над партитурой, при которой игра на инструменте сочетается с работой внутреннего слуха, является основным методом обучения чтению хоровых партитур. Реализация данной задачи способствует пению хоровых партий «про себя».

Помимо трудности состязания фортепиано с хоровым звучанием при исполнении хоровых партитур, возникает сложная задача *исполнительского анализа* хорового произведения. Исполнительский анализ хорового произведения – это исполнительский план, направленный на реализацию художественного замысла.

Впервые исполнительский анализ в качестве одного из аспектов разбора хоровых сочинений ввел известный хоровой дирижер Н. Данилин. Его мысль о принципиальной возможности дирижера заранее продумать отдельные моменты интерпретации нашла дальнейшее развитие в трудах Г. Дмитриевского, который включил в круг вопросов анализа план художественного исполнения и анализ приемов дирижирования. Данный подход нашел продолжение и в работах его учеников – К. Птицы и В. Соколова. Достаточное внимание аналитической стороне хорового исполнительства уделяет и К. Пигров [10]. Мы выделим, прежде всего, работы В. Живова [5], О. Коловского [8] и С. Казачкова [6], в которых рассматриваются основы теории хорового исполнительства, методы и приемы работы дирижера над хоровым сочинением, прослеживается путь становления и реализации исполнительского замысла. В отличие от большинства работ по хороведению, внимание акцентируется на проблемах исполнительской интерпретации, что позволяет говорить о комплексном подходе к хоровому исполнительскому искусству, к деятельности дирижера-хормейстера.

Поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов исполнительского анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Цель исполнительского анализа хоровой партитуры – постижение замысла композитора и поэта, создание на этой основе индивидуальной исполнительской интерпретации и нахождение способов ее реализации в живом звучании. И в основе исполнительской интерпретации лежит исполнительский анализ. Исполнительский анализ мы понимаем не только как анализ особенностей исполнения, но и как

анализ особенностей композиторского творчества в единстве его исполнительской и композиторской (и поэтической) сторон. Следует учитывать особенности композиторского (и поэтического) текста в сопоставлении с исполнительским отношением и рассматривать взаимосвязь этих двух сторон как *основные* в подходе к работе над интерпретацией хоровых произведений [6, с. 123]. Исполнительский анализ берет свое начало от целостного восприятия произведения и выявления его художественно-образного строя и приходит к созданию исполнительского художественного образа и нахождению приемов, направленных на реализацию замысла интерпретации.

Исполнительский анализ – анализ более специфический, чем теоретический, который включает в себя анализ не только нотного текста произведения, но и анализ конкретных условий его исполнения. Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Очевидно, что теоретическое осмысление в контексте исполнительского анализа играет огромную роль в организации музыкально-творческого процесса. Оно поддерживает исполнителя, придает ясность, помогает овладеть композиционными, структурно-гармоническими особенностями произведения на пути воплощения высокохудожественной интерпретации на основе музыкально-стилевых явлений.

В *музыковедческом* анализе главное внимание обращено на определение средств, при помощи которых создан образ, передается содержание, а *исполнительский* анализ должен ответить на вопрос *как* донести этот образ до слушателя, как интерпретировать идейно-смысловое содержание произведения. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения являются, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя – это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления. В данной связи интересно замечание В. Холоповой о неравнозначности выразительных средств внутри музыкально-стилевой системы, где «центр» и «периферия» (термины В. Медушевского) у исполнителя и композитора не совпадают. Так, у исполнителя «центр» и «периферия», как правило, предстают в обращенном соотношении:

«периферия» становится «центром», а «центр» – «периферией». Композиторский «центр»: гармония, мелодика, тематизм, архитектоника, метроритмика, фактура, оркестровка и др. Композиторская «периферия»: динамика, агогика, артикуляция и др. У исполнителя наоборот – исполнительский «центр»: динамика, агогика, артикуляция и др. Исполнительская «периферия»: гармония, мелодика, тематизм, архитектоника, метроритмика, фактура, оркестровка и др. [15, с. 184]. Иными словами, исполнительскому анализу подлежат не только элементы музыкальной композиции: гармония, мелодия, ритм, музыкальная форма, фактура, оркестровка. Но, самое главное, – подлежат и хоровые средства исполнительской выразительности: строй, ансамблевость, интонация, тембр, артикуляция, дикция... Понимание исполнителем закономерностей использования различных средств музыкально-исполнительской выразительности – необходимое условие убедительной интерпретации.

Л. Бутенко предлагает метод наглядного комплексного анализа произведения: «Демонстрируется вслух процесс формирования, воссоздания художественно-исполнительского образа как результат сравнительного анализа поэтики текста и музыкально-выразительных средств. Проанализировав их взаимодействие, нужно показать неоднозначность, многовариантность восприятия произведения и наряду с этим продемонстрировать поиск и выбор «единого верного решения» (четкой исполнительской концепции) – следствия кристаллизации *личного отношения (курсив – Л. Б.)* исполнителя к содержанию произведения [4, с. 332]. Автор подчеркивает, что исполнительский анализ хормейстера, наряду с музыкально-ведческими и прочими составными, с первого и до последнего моментов – *действенен*. Исполнитель на всех его этапах обдумывает характер технических средств *воплощения и передачи* представляемых художественных образов.

Основатель Одесской хоровой школы К. Пигров внес весомый вклад в методику исполнительского анализа хоровой партитуры. Одним из важных аспектов воспитания хорового дирижера-профессионала К. Пигров считал основательное знание произведения, подлежащего разучиванию, необходимость разобрать его *как музыкант, как специалист-хормейстер, как педагог и как дирижер*. В достижении такой задачи К. Пигров определял следующие направления:



как *музыкант*, хормейстер должен с помощью фортепиано выучить сочинение, разобрать его форму, стиль письма, ладотональный план, метроритм, отражение музыкой текста и вообще музыкально-техническую структуру произведения; как *специалисту-хормейстеру* исполнителю необходимо сделать подробный анализ сочинения со стороны строя мелодического и гармонического, выявить особенности ансамбля, определить общий диапазон сочинения, тесситуру, наличие в партиях *divizi*; как *педагогу* ему следует определить степень трудности произведения, взвесить и учесть технические возможности хора, в зависимости от которых выработать план работы над сочинением; как *дирижер* – руководитель хора, хормейстер должен всемерно стремиться угадать и почувствовать намерение автора, знать биографию композитора, стиль его письма, обстоятельства, при которых написано сочинение, текст, динамические и иные знаки – и на основе этого художественная интуиция интерпретатора поможет выразить мысли, чувства и настроения композитора [10, с. 133–134]. Таким образом, К. Пигров, сквозь призму исполнительского анализа хоровой партитуры, показывает пути анализа как самого исполнения, так и исполняемой музыки, причем речь идет не только о методике, в узком значении этого слова, но и о раскрытии природы феномена хорового искусства и хормейстерской работы в их единстве.

Активный интерес к данной проблематике проявляет В. Живов и предлагает наиболее системный подход к плану исполнительского анализа хорового произведения:

- 1) *историко-стилистический анализ;*
- 2) *анализ поэтического текста;*
- 3) *анализ музыкально-выразительных средств;*
- 4) *анализ исполнительских средств выразительности;*
- 5) *анализ дирижерских исполнительских средств и приемов;*
- 6) *технический вокально-хоровой анализ;*
- 7) *разработка плана репетиционной работы* [5, с. 20–21].

Концепция В. Живова подтверждает мысль о том, что историко-стилевой анализ, музыковедческий анализ содержания и формы произведения дополняется специальными видами анализа: анализом исполнительских средств выражения, анализом дирижерских исполнительских средств выражения, анализом художественных и технических трудностей (включая и вокально-хоровые трудности). Такое сложное

взаимопереплетение различных аспектов анализа позволяет исполнительские средства выразительности рассматривать сквозь призму историко-стилевого начала.

**Выводы.** Чтение хоровых партитур – многокомплексный процесс, который включает освоение элементов нотного текста, осознание смысла, заложенного в хоровой партитуре, в музыкальном тексте, и последующее его воспроизведение. Сущность чтения хоровой партитуры состоит не только из уровня знаний, умений и навыков, позволяющих освоить хоровую партитуру, но и, прежде всего, из ее *художественного исполнения*, создающего фундамент для дальнейшей работы дирижера над хоровым произведением. Можно даже говорить о приоритете исполнительского начала в курсе ЧХП. В результате историко-стилистического, музыкально-теоретического, исполнительского и дирижерского анализа хоровой партитуры студент-хормейстер постигает художественно-образное содержание произведения и находит способы передачи и приемы для его воплощения. Самое главное – исполнительский анализ хоровой партитуры, наряду с музыковедческими и прочими составными, с первого и до последнего моментов – *действенен*. Исполнитель на всех его этапах обдумывает характер технических средств *воплощения и передачи* представляемых художественных образов.

Исполнительский анализ музыкального текста хоровой партитуры в равной степени связан как с исполнительской традицией (музыкой как исполнительским феноменом в ее актуальном бытии), так и с композиторской поэтикой и ее жанрово-стилевыми параметрами (с феноменом музыкального произведения).

Таким образом, значение исполнительского анализа хоровой партитуры (курс ЧХП) в формировании профессиональных навыков хормейстера на современном этапе заключается в следующем: на основе теоретического изучения художественных и технических средств хорового искусства методологически вооружить будущего хормейстера. Тем более важен выход теоретических положений на практические исполнительские задачи хорового искусства. Весь данный комплекс профессионально-творческих составляющих выступает как методологически необходимое условие в подходе к исполнительскому анализу в курсе «Чтение хоровых партитур» и помогает будущему специалисту решать важнейшие

музыкально-исполнительские задачи в дальнейшей хоровой практике. Целенаправленность обучения выражается в выпуске специалиста, обладающего совокупностью аналитических и творчески-интегративных возможностей самостоятельной исполнительской работы, способного стать оригинальным интерпретатором произведений хорового искусства.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Л., Попов В. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Вып. 3, в двух частях: ч. 1. Москва : Музыка, 1977. 129 с.
2. Апекумова М. Формирование навыков чтения с листа в процессе преподавания хоровых дисциплин. *Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы*: сб. ст. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1989. Вып. 107. С. 99–109.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. Ленинград : Музгиз, 1963. 380 с.
4. Бутенко Л. О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 328–341.
5. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва : Музыка, 1987. 95 с.
6. Казачков С. От урока к концерту. Казань : Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.
7. Калашникова Н. Формирование навыков целостного восприятия хоровой партитуры у будущего дирижера-хормейстера в процессе высшего профессионального образования : автореф. дис. ... канд. искусств. : 13.00.02. Екатеринбург, 2006. 20 с. URL : <http://www.dissercat.com/content/>.
8. Коловский И. Анализ хоровой партитуры. *Хоровое искусство* / ред.-сост. А.В. Михайлов, К.О. Ольхов, Н.В. Романовский. Ленинград : Музыка, 1967. С. 29–42.
9. Липидус Ф. Вопросы методики и чтения хоровых партитур в классе концертмейстерства: машинопись / Библиотека ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 1970. 12 с.
10. Пигров К. Руководство хором. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
11. Полтавцев И., Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. Вып. 1. Москва : Музыка, 1964. 296 с.
12. Сіненко О. Читання партитур : практикум. Київ : Видавництво Ліра, 2017. 84 с.
13. Тевлин В. Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Хоровая музыка эпохи Возрождения. Москва : Музыка, 1983. 157 с.
14. Тевосян А. Специфика курса анализа музыкальных произведений на дирижерско-хоровом факультете. *Вопросы хорового образования*: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 77. С. 58–74.

15. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен : учебное пособие для музыковедов консерватории. Москва : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.

16. Чуков С. Курс методики преподавания чтения хоровых партитур в вузе. *Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы*. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. Вып. 107. С. 69–75.

#### REFERENCES

1. Andreyeva L., Popov V. (1977) Anthology for reading choral scores. M.: Muzyka [in Russian].

2. Apeksimova M. (1989) Formation of sight-reading skills in the process of teaching choral disciplines. Improving choral education of the higher education reform. Vyp. 107. P. 99-109 [in Russian].

3. Asafiev B. (1963) Musical form as a process. Leningrad: Muzgiz [in Russian].

4. Butenko L. (2004) About the inner vision of artistic images (questions of the technology of artistic thinking). Music art and culture. Odessa State Musical Academy n. A. V. Nezhdanova. Odessa, Drukarskiy dim. Vyp. 5. P. 328-341 [in Russian].

5. Zhivov V. (1987) Performing analysis of a choral score. Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Kazachkov S. (1990) From lesson to the concert. Kazan: Izd-vo Kazanskogo universiteta [in Russian].

7. Kalashnikova N. (2006) Formation of the skills of holistic perception of the choral score in the future conductor-choirmaster in the process of higher professional education. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].

8. Kolovskiy O. (1967) Analysis of the choral score. Choral art. Leningrad: Muzyka. P. 29-42. [in Russian].

9. Lapidus F. (1970) Questions of methodology and reading of choral scores in the concertmaster class. Typescript. Library ONMA n. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].

10. Pigrov K. (1964) Choir leadership. Moscow: Muzyka. Odessa [in Russian].

11. Poltavtsev I., Svetozarova M. (1964) Choral's score reading course. Moscow: Muzyka [in Russian].

12. Sinenko O. (2017) Reading scores: praticum. Kiev: Vidavnitstvo Lyra [in Ukrainian]

13. Tevlin B. (1983) Anthology for reading choral scores: Renaissance choral music. Moscow: Muzyka [in Russian].

14. Tevosyan A. (1985) The specifics of the course in the analysis of musical works at the conductor-choral faculty. Choral education. Vyp. 77. p. 58-74. [in Russian].

15. Holopova V. (1990) Music as an art form. Musical work as a phenomenon: A textbook for musicologists of the conservatory. Moscow, Scientific and Creative Center «Conservatory» [in Russian].

16. Chukov S. (1989) The course of teaching methods of reading choral scores at the university. Improvement of choral education of the reform of higher education: collection of articles. Moscow. GMPI n. Gnessiny, Vyp. 107. P. 69-75. [in Russian].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-20>**Віола Григорівна Демидова**

ORCID: 0000-0002-8757-0385

кандидат педагогічних наук, народна артистка України,  
професор кафедри сольного співуОдеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
violademidova2017@gmail.com

## ЗМІСТ ТА СУТНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ МОБІЛЬНОСТІ МУЗИКАНТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

**Мета дослідження** – визначити та теоретично обґрунтувати сутність та зміст поняття «професійна мобільність музиканта-концертмейстера» в умовах навчання у вищих музичних закладах. **Методологічну основу** дослідження становлять такі теоретичні методи, як: аналіз, систематизація та узагальнення наукових джерел – для уточнення сутності понять «мобільність», «професійна мобільність музиканта-концертмейстера»; методи порівняння, узагальнення отриманих теоретичних даних – для виявлення спільних та розбіжних рис трактування категорії «мобільність» у різних галузях наук, місця професійної мобільності серед низки інших видів мобільності; теоретичне моделювання – для визначення сутності поняття «професійна мобільність музиканта-концертмейстера» та його структурних компонентів. **Наукову новизну** дослідження становить виявлення змісту поняття «професійна мобільність музиканта-концертмейстера» в умовах навчання у вищих музичних закладах; визначення її ролі в процесі формування майбутнього фахівця-музиканта; виявлення структури професійної мобільності майбутніх музикантів-концертмейстерів (когнітивно-творчий, особистісно-рефлексивний, художньо-комунікативний компоненти). Розкрито значення професійної мобільності як умови, що забезпечує оперативність та адаптацію професіональних дій, що, своєю чергою, сприяє досягненню високого рівня успішності майбутнього концертмейстера – випускника вищих музичних закладів. **Висновки.** Мобільність – це інтегральна характеристика особистості, що забезпечує динамізм перебігу пізнавально-виконавських процесів, оперативність виконання інтерпретаційно-практичних дій, швидкість встановлення контактів із солістами та слухачами, високу адаптивність до змін щодо умов навчальної та професійної діяльності. Формування навичок мобільності є механізмом особистісної та професійної самореалізації здобувачів вищої освіти у галузі знань «Музичне мистецтво». Концертмейстерська діяльність є одним з актуальних і ефективних засобів формування професійної мобільності майбутніх педагогів-музикантів у процесі фахової підготовки.

З цієї точки зору професійна мобільність відображає здатність і готовність індивіда до постійних змін своєї професійної позиції, статусу, переміщень у професійній сфері на основі певних ціннісних орієнтацій, особистісних властивостей.

**Ключові слова:** музикант-концертмейстер, професійна мобільність концертмейстера, якості особистості, художньо-когнітивний, особистісно-рефлексивний, творчо-комунікативний компоненти структури професійної мобільності музиканта-концертмейстера.

*Demydova Viola Hryhorivna, Candidate of Pedagogical Sciences, People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The content and essence of professional mobility of a musician-accompanist**

**The purpose** of the study is to define and theoretically substantiate the essence and content of the concept of "professional mobility of a musician-accompanist" in terms of studying in higher music institutions. **The methodological basis** of the study are the following theoretical methods: analysis, systematization and generalization of scientific sources – to clarify the essence of the concepts of "mobility", "professional mobility of a musician-accompanist"; methods of comparison, generalization of the obtained theoretical data – to identify common and divergent features of the interpretation of the category "mobility" in different branches of science, the place of professional mobility among a number of other types of mobility; theoretical modelling to determine the essence of the concept of "professional mobility of a musician-accompanist" and its structural components. **The scientific novelty** of the study is to identify the meaning of the concept of "professional mobility of a musician-accompanist" in the conditions of study in higher music institutions; determining its role in the process of forming a future musician; identification of the structure of professional mobility of future musicians-accompanists (cognitive-creative, personal-reflexive, artistic-communicative components). The importance of professional mobility as a condition that ensures the efficiency and adaptation of professional activities, which, in turn, contributes to the achievement of a high level of success of the future accompanist – a graduate of higher music institutions. **Conclusions.** Mobility is an integral characteristic of personality that provides dynamism of cognitive-performance processes, efficiency of interpretation and practical actions, speed of establishing contacts with soloists and listeners, high adaptability to changes in the conditions of educational and professional activity. The formation of mobility skills is a mechanism of personal and professional self-realization of higher education in the field of knowledge "Musical Art". Concertmaster's activity is one of the actual and effective means of forming professional mobility of future music teachers in the process of professional training. From this point of view, professional mobility reflects the ability and willingness of the individual to constantly change their professional position, status, movements in the professional sphere on the basis of certain value orientations, personal characteristics.

**Key words:** musician-accompanist, professional mobility of the accompanist, personality qualities, artistic-cognitive, personality-reflexive, creative-communicative components of the structure of professional mobility of the musician-accompanist.



*Демидова Виола Григорьевна, кандидат педагогических наук, народная артистка Украины, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной академии имени А. В. Неждановой*

**Содержание и сущность профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера**

**Цель исследования** – определить и теоретически обосновать сущность и содержание понятия «профессиональная мобильность музыканта-концертмейстера» в условиях обучения в высших музыкальных заведениях. **Методологическую основу** исследования составляют такие теоретические методы, как: анализ, систематизация и обобщение научных источников – для уточнения сущности понятий «мобильность», «профессиональная мобильность музыканта-концертмейстера»; методы сравнения, обобщения полученных теоретических данных – для выявления общих и отличительных черт трактовки категории «мобильность» с позиции различных отраслей науки, места профессиональной мобильности среди других видов мобильности; теоретическое моделирование – для определения сущности понятия «профессиональная мобильность музыканта-концертмейстера» и его структурных компонентов. **Научную новизну** исследования составляет выявление содержания понятия «профессиональная мобильность музыканта-концертмейстера» в условиях обучения в высших музыкальных учебных заведениях; определение ее роли в процессе формирования будущего специалиста-музыканта; выявление структуры профессиональной мобильности будущих музыкантов-концертмейстеров (когнитивно-творческий, личностно-рефлексивный, художественно-коммуникативный компоненты). Раскрыто значение профессиональной мобильности как условия, которое обеспечивает оперативность и адаптацию профессиональных действий и, в свою очередь, способствует достижению высокого уровня успешности будущего концертмейстера – выпускника высших музыкальных заведений. **Выводы.** Мобильность – это интегральная характеристика личности, которая обеспечивает динамизм течения познавательно-исполнительских процессов, оперативность выполнения интерпретационно-практических действий, скорость установления контактов с солистами и слушателями, высокую адаптивность к изменениям по условиям учебной и профессиональной деятельности. Формирование навыков мобильности является механизмом личностной и профессиональной самореализации соискателей высшего образования в области знаний «Музыкальное искусство». Концертмейстерская деятельность является одним из актуальных и эффективных средств формирования профессиональной мобильности будущих педагогов-музыкантов в процессе профессиональной подготовки. С этой точки зрения профессиональная мобильность отражает способность и готовность индивида к постоянным изменениям своей профессиональной позиции, статуса, перемещений в профессиональной сфере на основе определенных ценностных ориентаций, личностных свойств.

**Ключевые слова:** музыкант-концертмейстер, профессиональная мобильность концертмейстера, качества личности, художественно-когнитивный, личностно-рефлексивный, творческо-коммуникативный компоненты структуры профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера.



**Актуальність теми.** Динаміка і темп розвитку суспільства, що охоплюють усі сфери життєдіяльності людини XXI століття, вимагають адаптивності, гнучкості, швидкого реагування на зміни. Якістю вирішення цих питань стає рівень мобільності особистості. Професійна діяльність музиканта-концертмейстера за своєю сутністю (несталість умов виконавства, підпорядкування своєї гри художнім завданням музичного тексту та характерним психофізичним особливостям соліста, створення ілюстративного та образотворчого фону, ансамблеве взаєморозуміння та єдність) дозволяє розглядати мобільність концертмейстера як вирішальну умову досягнення високого рівня його професійної успішності. Тому розгляд указаних чинників становить актуальний зміст наукового дослідження.

**Мета статті** – визначити та теоретично обґрунтувати сутність та зміст поняття «професійна мобільність музиканта-концертмейстера» в умовах навчання у вищих музичних закладах.

**Виклад основного матеріалу.** Формування мобільності як якості особистості визначається нині необхідністю швидкої соціальної та професійної адаптації людини у суспільстві, що зумовлене постійними змінами індивідуального та соціального буття. Ключовим механізмом процесу соціальних перетворень та змінності сучасного світу постає мобільність професійної діяльності особистості. Незважаючи на широке вживання вченими такого поняття в наукових публікаціях, воно донині не отримало конкретного визначення.

Феномен «мобільність» було введено професором Гарвардського університету П. Сорокіним у 20-х роках минулого століття. У своїх працях учений використовує термін «соціальна мобільність» та характеризує її в двох значеннях: горизонтальна та вертикальна. Горизонтальна позначає переміщення, зміни всередині соціального простору, вертикальна – розширення кар'єрних можливостей індивіда зі збереженням або змінами його належності до певної соціальної групи [9].

Термін «мобільність» у різних галузях наук має свої особливості, але в будь-якому разі включає позначення перемішень, змін усередині соціального простору, а також певну властивість особистості, що перебуває у стані динамічного розвитку або здатна до швидких змін щодо станів чи способів реалізації власної діяльності.

Аналіз літературних джерел із зазначеної проблеми дає можливість відзначити таке:

– у філософії категорія «мобільність» розглядається вченими (Б. Гершунським, Л. Сорокінім, І. Пригожиним, І. Фроловим) як основа продуктивної інноваційної діяльності, креативності, інтелектуальної адаптованості;

– у соціології – як переміщення людей у соціальних групах (Т. Аракелова, І. Василенко, Г. Зборовський, І. Смирнова);

– у психології – в контексті зазначеної категорії зосереджується увага на готовності особистості до соціальної адаптації та її пристосування до нових умов життєдіяльності (Є. Зеер, Е. Клімов, А. Маркова, Л. Мітіна, Н. Пряжников та ін.);

– у педагогіці – як здатність до створення оптимальних умов професійної діяльності, гнучкості, готовності робити вибір, діяти творчо, постійно самовдосконалюватись (К. Абульханова-Славська, А. Маслоу, Л. Меркулова, В. Тернопільська, Н. Чижова, І. Бутова, Л. Мойсеева, М. Кравець, О. Борисова, І. Могилевська, О. Філатова).

Розвідки зазначених вище науковців свідчать про те, що у сучасній освіті незаперечним є факт необхідності та важливості вирішення питань, пов'язаних з мобільністю сучасного здобувача вищої освіти. Є достатня кількість наукових досліджень, де вченими розглянуто: особливості музично-виконавської діяльності (В. Дряпіка, Я. Мільштейн, С. Раппопорт, Ю. Юцевич), вивчення виконавської інтерпретації музичних творів (М. Бенюмов, Є. Гуренко, О. Ільченко, Н. Корихалова, Є. Назайкінський) та професійного становлення фахівця-музиканта (Л. Арчажнікова, Н. Белая, Л. Горюнова, А. Митекіна, С. Морозова, Е. Симанюк, О. Щербінін, Я. Соловей); формування професійної мобільності студентів коледжів (І. Бутова). Проте, на наш погляд, варто терміново звернути увагу на актуальну проблему виявлення сутності, змісту та особливостей професійної мобільності музиканта-концертмейстера у сфері музично-інструментальної діяльності студентів закладів вищої освіти.

Слід зазначити, що феномен «мобільність», внаслідок розвідок учених, постійно розширюється та поглиблюється, а його трактування наповнюється новим змістом. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне визначити місце та роль професійної мобільності концертмейстера серед виокремлених на тепер ученими видів мобільності, що становлять таке:

– *соціальна мобільність*, що трактується в первісному значенні (зміна індивідом місця у соціальній структурі, його переміщення з однієї соціальної групи в іншу);

– *культурна мобільність* як «здатність особистості природно сприймати культурні традиції етносу, дотримуватися принципу багатокультурного плюралізму, прагнути виробляти нові культурні цінності, зіставляючи їх із творами світової культури, висвітлюючи свою загальнокультурну інформованість» [6, с. 162];

– *соціокультурна мобільність*, що визначається внутрішнім «енергетизмом особистості, її внутрішньою потенцією та зумовлюється взаємодією двох структур: постійної (духовний стрижень, стабільне ядро, цінності вищого рангу) та змінної (гнучкість, мінливість, рухливість свідомості)» [2, с. 18];

– *академічна мобільність* як одна з необхідних складових частин інтеграційних процесів і міжнародного співробітництва у сфері вищої освіти, основу якої становить «включене навчання», що забезпечує вільний вибір студентом освітньої траєкторії та реалізацію внутрішньої потреби інтелектуального потенціалу в русі» [6, с. 25];

– *професійна мобільність* як «здатність особистості до реалізації своєї потреби в певному виді діяльності, відповідних схильностей і можливостей особистості з користю для суспільства; вміння переходити від одного рівня професійної діяльності до іншого, розширюючи та поглиблюючи її характер або рівень; прояв своєї професійної компетентності» [6, с. 162].

Досліджуючи професійну мобільність, Л. Сушенцева підкреслює «внутрішню потребу кваліфікованого працівника у професійній мобільності, що проявляється в діяльності, забезпечує самовизначення, самореалізацію в житті, професії та здібності, знанняву основу професійної мобільності, самоусвідомлення особистістю готовності до професійної мобільності, прагнення особистості змінити не тільки себе, а й професійне поле та життєве середовище» [10, с. 11].

Продовжуючи думку Л. Сушенцевої, Ю. Калиновський визначає мобільність як інтегративну якість, що формується та розвивається під час діяльності людини, та надає їй можливість реалізувати свої задатки, здібності, схильності, можливості. Водночас із цим формуються такі особистісні якості, як здатність спостерігати за власними діями та вчинками, аналізувати та оцінювати їх, проєктувати та змінювати свою життєдіяльність [7].

Особливого значення мобільність, як професійна якість, набуває у сфері створення та сприйняття творів, що належать до часових та просторово-часових видів мистецтв (музика, літе-

ратура, театр, танець тощо). Вказані види мистецької діяльності пов'язані з так званою «інтелектуальною мобільністю», яку Л. Хорунжа визначає як особистісну якість, що дає можливість особистості «швидко знаходити, обробляти й застосовувати інформацію, оперативно діяти у стандартних і нестандартних ситуаціях, ефективно реалізовувати здобуті знання, вибирати оптимальні способи виконання творчих завдань» [11, с. 22].

Професійна діяльність концертмейстера у сфері музичного мистецтва нині визначається низкою характеристик, однією з яких є інтегративність. Перш за все це спричинено багатофункціональністю фортепіано. Робота концертмейстера, наприклад, над вокально-інструментальним твором передбачає: знання вокальної природи та фізіології співака; вимагає високого рівня сформованості техніко-виконавських навичок, наявності умінь звуковибудування, швидкої читки з листа та транспонування; інтуїтивного передчуття особливостей інтонування, динамічного розвитку партії вокаліста під час виконання музичного твору; обізнаності в конкретиці тембрів-регістрів оркестрових інструментів і співочих голосів. На підтвердження цього Н. Інюточкіна зазначає, що: «діяльність піаніста-концертмейстера пронизує різні сфери музичного життя і має три форми побутування: концертно-сценічну, діяльність концертмейстера в оперному класі, педагогічну» [5, с. 135–140]. Неможливо визначити ціннісну перевагу тих чи інших проявів мобільності у кожній з цих форм. Вони мають суто базові спільні властивості (виконання фортепіанної партії з урахуванням особливостей творів вокального чи вокально-сценічного жанру, знань особливостей специфіки голосу, зокрема, його типу, вимог вільного володіння фортепіано, вміння навичок швидкого читання нотного тексту з листа, вміння транспонувати тощо). Але коректним буде констатувати різні генеральні вектори зосередження уваги концертмейстера. Концертно-сценічна – може трактуватись як вершина прояву творчості тільки з урахуванням того, що вона базується на об'єднанні вище окреслених знань. Її якісна характеристика – у синтезу професійних знань, що мають прояв «тут» і «зараз», та неможливості виправлення помилок. Робота в оперному класі – це знання оперних клавірів, читання їх «за горизонталлю» та «за вертикаллю», вміння відтворювати на фортепіано особливості звучання оркестрових інструментів, що вимагає дотримання штрихів та розуміння дій диригента. Також має велике значення сама «глибина» звуковидобування, що притаманна

для репетицій оперних сцен з багатьма учасниками. Вивчаючи досвід видатних концертмейстерів, які поєднували розвинену концертну діяльність із педагогічною роботою у вищих закладах музичної освіти, можна стверджувати про величезний зв'язок та взаємовплив цих видів діяльності (А. Люблінський, Е. Шендерович, О. Островська, О. Коробова, А. Григор'єв, М. Сидорова, І. Бутова). Також учені належним чином відзначають, що «у ряду багатьох музичних професій концертмейстерство найбільш вимогливе до універсальних комунікативних здібностей. Невипадково якості, що характеризують майстерність концертмейстера, ... належать не стільки до виконавських або педагогічних, скільки до психологічних властивостей» [8, с. 3].

Таким чином, ми дійшли висновку, що структура діяльності концертмейстера передбачає її складником професійну мобільність, разом із тим указаний вид діяльності є одним з ефективних засобів формування професійної мобільності студентів-музикантів у процесі професійної підготовки.

У контексті нашого дослідження найбільш близьким щодо розуміння сутності досліджуваного феномена для нас є позиція Б. Ігошева, який тлумачить професійну мобільність як складну інтегративну якість особистості, що проявляється на двох рівнях: прояв якості діяльності, що дає змогу характеризувати людину як професійно мобільну («зовнішня» мобільність), і як сукупність певних особистісних якостей особистості («внутрішня» мобільність) [4].

«Зовнішня» професійна мобільність характеризує концертмейстера як суб'єкта творчої музично-педагогічної діяльності, що полягає:

- в освоєнні нових методик навчання, у запровадженні участі в реалізації інноваційних творчих проєктів (гра в складі тріо та квартетів, транспонування, переклад та аранжування партії фортепіано);

- в освоєнні суміжних умінь виконавсько-концертмейстерської діяльності, що здійснюється на основі базової освіти (гра в певному стильовому напрямі, здійснення контролю за якістю виконання партії соліста, знання його виконавської специфіки та причин виникнення труднощів, уміння підказати шлях до корекції недоліків.

«Внутрішню» мобільність особистості забезпечують:

- пошук нового, незвичного стосовно методів опанування та реалізації художньо-образного змісту твору;

- незгоду діяти за стереотипами та шаблонами в процесі реалізації інтерпретаційного плану музичного твору, здатність до критичного мислення, рефлексії музично-слухової інформації;
- творче відношення до організації особистої й професійної діяльності;
- володіння засобами вербальної та невербальної комунікації;
- адаптованість до сприйняття помилок соліста, здатність встановлювати необхідний зв'язок з тим чи іншим суб'єктом у процесі професійної діяльності;
- готовність до здійснення ролі диригента в процесі відтворення ансамблевого твору;
- наявність швидкої реакції: уміння слухати партнера під час спільного музикування, високий ступінь емоційної чуйності і швидкість емоційної реакції;
- здатність ефективно пристосовуватись до інтерпретаційних змін в умовах концертної діяльності.

Наголошуючи на комплексній природі професійної мобільності (професійні знання, виконавські вміння та навички, особистісно-психологічні та соціально-комунікативні характеристики), можна дійти висновку щодо її загального структурного складника. Визначаючи структурні компоненти професійної мобільності концертмейстера в умовах навчання у вищих навчальних закладах, ми зупинили увагу на єдності цих компонентів. Підґрунтя цієї роботи становили положення дисертаційного дослідження І. Бутової, яка розглядає структуру професійної мобільності концертмейстера як комплекс поєднаних між собою трьох компонентів, що здатні зумовлювати ефективність інтерпретаційної діяльності в різних умовах професійного контексту [1].

На думку вченої, когнітивно-діяльнісний компонент виконує роль фундаменту професійної мобільності. Він містить систему спеціальних знань у різноманітних галузях музичного мистецтва та концертмейстерської діяльності. Багатопрофільна сутність концертмейстерської діяльності зумовлює необхідність володіння знаннями різних галузей виконавського мистецтва. Діяльнісний складник професійної мобільності становить комплекс музично-виконавських умінь та навичок, що сприяє розвитку здатності до узгоджених дій.

До другого компонента вчена відносить особистісно-психологічні характеристики професійної мобільності, що полягають у сфері знань галузі музичної психології та педагогіки.

Вони служать для реалізації педагогічної функції, створення комфортної психологічної обстановки творчого процесу.

До третього компонента віднесено соціально-комунікативні характеристики, що забезпечують якість відносин у колективі та направленість на партнера [1].

Спираючись на результати дослідження І. Бутової, нами виокремлено такі компоненти структури професійної мобільності концертмейстера в умовах навчання у вищих навчальних закладах, як: *художньо-когнітивний, особистісно-рефлексивний, творчо-комунікативний*. Структуру *художньо-когнітивного компонента* становлять: знання інтерпретаційних особливостей музичних творів різних жанрів і стилів, обізнаність у конкретиці тембрів-регістрів оркестрових інструментів і співочих голосів, вміння здійснювати контроль за якістю виконання партії соліста, наявність техніко-виконавських навичок та умінь звуковибудування, знання психофізичних особливостей та виконавських особливостей соліста. *Особистісно-рефлексивний компонент* передбачає дійову спроможність у стандартних і нестандартних ситуаціях, доцільність реалізації здобутих знань, добір оптимальних способів прилаштування до соліста, інтуїтивного передчуття інтонаційного та динамічного розвитку партії соліста під час виконання музичного твору. *Творчо-комунікативний компонент* структури професійної мобільності музиканта-концертмейстера включає здатність до узгоджених дій: уміння коректно та швидко вносити інтерпретаційні корективи, художньо досконало втілювати творчі знахідки в умовах реалізації педагогічної взаємодії на діалогічній основі.

**Висновки.** Мобільність – це інтегральна характеристика особистості, що забезпечує динамізм перебігу пізнавально-виконавських процесів, оперативність виконання інтерпретаційно-практичних дій, швидкість встановлення контактів із солістами та слухачами, високу адаптивність до змін щодо умов навчальної та професійної діяльності.

Формування навичок мобільності є механізмом особистісної та професійної самореалізації здобувачів вищої освіти в галузі знань «Музичне мистецтво».

Концертмейстерська діяльність є одним з актуальних і ефективних засобів формування професійної мобільності майбутніх педагогів-музикантів у процесі фахової підготовки. З цієї точки зору професійна мобільність відображає здатність



і готовність індивіда до постійних змін своєї професійної позиції, статусу, переміщень у професійній сфері на основі певних ціннісних орієнтацій, особистісних властивостей.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бутова И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Южно-Уральск. гос. ин-т искусств имени П.И. Чайковского, Екатеринбург, 2011. 217 с.

2. Василенко И.В. Социокультурная мобильность как философская проблема : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11. Волгоградский гос. техн. ун-т, Волгоград, 1996. 21 с.

3. Горюнова Л.В. Профессиональная мобильность специалиста как проблема развивающегося образования России : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08. Рост. гос. пед. ун-т. Ростов-на-Дону, 2006. 39 с.

4. Игошев Б.М. Развитие профессиональной мобильности специалистов – перспективное направление деятельности педагогического университета. *Педагогическое образование и наука*. Москва, 2008. Вып. 6. С. 74–78.

5. Инюточкина Н.В. О проблемном содержании педагогического этапа работы концертмейстера с певцом. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків : Стиль-Іздат, 2003. Вип. 11. С. 135–140.

6. Калиновский Ю.И. Развитие социально-профессиональной мобильности педагога в контексте социокультурной образовательной политики региона : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.031. Ин-т образования взрослых Рос. акад. образования. Санкт-Петербург, 2001. 464 с.

7. Калиновский Ю.И. Праксиология исследовательской деятельности. Соликамск : СГПИ. 2008. 236 с.

8. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. Тамбов, 2006. 233 с.

9. Сорокин П.А. Общедоступный учебник социологии. Статьи разных лет. Москва : Наука. 1994. 560 с.

10. Сушенцева Л.Л. Професійна мобільність як сучасна педагогічна проблема. *Креативна педагогіка*. Вінниця, 2013. № 3. С. 129–141. URL: [https://vmurof.uu.edu.ua/upload/Naukovo\\_doslidna%20robova/Elektronni\\_vidannya/Kreativna\\_pedagogika\\_Vinnitsya\\_\\_2010\\_3.pdf#page=129](https://vmurof.uu.edu.ua/upload/Naukovo_doslidna%20robova/Elektronni_vidannya/Kreativna_pedagogika_Vinnitsya__2010_3.pdf#page=129).

11. Хорунжа Л.А. Формування інтелектуальної мобільності старшокласників у навчальному процесі загальноосвітньої школи : автореф. дис. канд. пед. наук. Харк. нац. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Харків, 2009. 22 с.

### REFERENCES

1. Butova, I.A. (2012). Formation of professional mobility of a musician-accompanist in the process of studying at a music college. (Dis. kandidata ped. nauk). Yuzhno-Uralskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni P.I. Chaykovskogo, Yekaterinburg [in Russian].
2. Vasilenko, I.V. (1996). Sociocultural mobility as a philosophical problem. (Avtoreferat dis. kand. filos. nauk). Volgogradskiy gos. tekhn. un-t, Volgograd [in Russian].
3. Goryunova, L.V. (2006). Professional mobility of a specialist as a problem of developing education in Russia. (Avtoref. dis. d-ra ped. nauk). GOU VPO “Rostovskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet”, Rostov-na-Donu [in Russian].
4. Igoshev, B.M. (2008). The development of professional mobility of specialists is a promising area of activity of the pedagogical university. *Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka*, 6, 74–78 [in Russian].
5. Inyutochkina, N.V. (2003). On the problematic content of the pedagogical stage of the concert master’s work with the singer. *Problemy vzyemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. prats’* (Vyp. 11, 135–140). Kharkiv: Vyd-vo “Styl’-Izdat” [in Ukrainian].
6. Kalinovskiy, Yu.I. (2001). Development of the social and professional mobility of the andragog in the context of the sociocultural educational policy of the region. (Dis. d-ra ped. nauk). In-t obrazovaniya vzroslykh Rossiyskoy Akademii Obrazovaniya, Sankt-Peterburg [in Russian].
7. Kalinovskiy, Yu.I. (2008). Praxeology of research activity. Solikamsk: SGPI [in Russian].
8. Ostrovskaya, Ye.A. (2006). Psychological aspects of the accompanist’s activities in the musical and educational sphere of instrumental performance. (Dis. kand. iskusstv). Tambovskiy gosudarstvennyy muzykalno-pedagogicheskiy institut im. S.V. Rakhmaninova, Tambov [in Russian].
9. Sorokin, P.A. (1994). Public textbook of sociology. *Stati raznykh let*. Moskva: Nauka [in Russian].
10. Sushenceva, L.L. Professional mobility as a modern pedagogical problem. *Kreatyvna pedahohika*, 3, 129–141. Retrieved from: [https://vmurol.uu.edu.ua/upload/Naukovo\\_doslidna%20robota/Elektronni\\_vidannya/Kreatyvna\\_pedagogika\\_Vinnitsya\\_\\_2010\\_3.pdf#page=129](https://vmurol.uu.edu.ua/upload/Naukovo_doslidna%20robota/Elektronni_vidannya/Kreatyvna_pedagogika_Vinnitsya__2010_3.pdf#page=129) [in Ukrainian].
11. Khorunzha, L.A. (2009). Formation of intellectual mobility of high school students in the educational process of secondary school. (Avtoref. dis. kand. ped. nauk). *Kharkivs’kyi natsional’nyy pedahohichnyy un-t im. H.S. Skovorody*, Kharkiv [in Ukrainian].

УДК 78.047+78.083.4+787.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-21>**Анастасія Сергіївна Єрмоєнко**

ORCID: 0000-0001-8238-7760

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
domraeremenko@gmail.com*

## ДО ПИТАННЯ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ ТА ФОРТЕПІАНО: ФАКТУРНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ЗВУКООБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ

**Мета роботи.** У статті аналізуються специфічні властивості домрових прийомів гри та їх інструментально-образні уособлення під час перекладення фортепіанної музики Дебюссі для чотириструнної домри і фортепіано. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів, які утворюють єдину методологічну основу. Важливим є виконавський підхід. **Наукова новизна** статті постає у виявленні конкретики виконавських прийомів звуковидобування й звуковедіння на домрі з метою винайдення нових граней імпресіоністичного темброфонізму у збереженні ключових параметрів композиторського стилю Дебюссі. Зроблений акцент на збереженні звукової цілісності звучання при важливості індивідуалізації мікродинамічних та артикуляційних домрових прийомів гри, узгодження домрово-фортепіанного поєднання у фактурі твору та на можливостях оновлення імпресіоністичної темброфактури у домрово-фортепіанному перекладенні за рахунок іманентної мінливості щипкового звучання. **Висновки.** У результаті аналізу домрової звучності «Місячного сяйва» К. Дебюссі виявлена особлива складність артикуляційно-штрихової, філірувальної техніки звуковидобування, що дозволяє посилити мінливу витонченість ледь помітного звукового «підкрадання», пересування «навищипиньках» – як торкання найінтимніших сторін буття. Особливої значущості набувають виконавські прийоми домрової мікродинаміки, що надає фонізму фактури Дебюссі додаткових властивостей барвистої мінливості. Така ніжно гаснуча, «сухувата» щипкова звучність органічно «інкрустується» у фортепіанну фактуру (що потребує і від піаніста більшої «сухості» в ансамблевому поєднанні), утворюючи спільну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладення дозволяє «знайти нові реальності» (К. Дебюссі) його музичного звукопростору у прагненні відобразити у звуках нескінченно мінливий образ природи та найтонші відтінки людських емоцій.

**Ключові слова:** чотириструнна домра, перекладення, імпресіонізм, мікродинаміка, домрові прийоми інструментальної гри, темброфонізм, інструментально-звукообразні особливості домри.

*Eremenko Anastasiya Sergeevna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**On the question of translation of piano works for four-string domra and piano: inventory and instrumental-sound features**

**Aim of the work.** The article analyzes the specific properties of domra techniques and their instrumental and figurative personifications in the translation of Debussy's piano music for four-string domra and piano. **The research methodology** includes the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, which form a single methodological basis. The performance approach is important. **The scientific novelty** of the article arises in identifying the specifics of performing techniques of sound production and sound science on domra with the aim of inventing new facets of impressionistic timbre phonism in preserving the key parameters of Debussy's composer style. The emphasis is made on preserving the sound integrity with the importance of individualizing the microdynamic and articulatory domra playing techniques. The domra-piano combination in the texture of the piece was coordinated, as well as the possibility of updating the impressionistic timbre structure in the domra-piano arrangement due to the immanent variability of the plucked sound. **Conclusions.** As a result of the analysis of the domra sonority of "Moonlight" by K. Debussy, a special complexity of articulatory-dashed, thinning technique of sound production was revealed, which makes it possible to enhance the changing grace of a barely noticeable sound "sneaking", movement "on tiptoe" – as touching the intimate sides of being. Of particular importance are the performance techniques of domra microdynamics, which gives the phonemes of the Debussy texture additional properties of color variability. Such a gently fading, "dry" plucked sonority is organically "inlaid" into the piano texture (which requires from the pianist more "dryness" in the ensemble combination), forming a common textural and sound integrity. Domra translation allows us to "find new realities" (C. Debussy) of his musical sound space in an effort to reflect in the sounds an infinitely changing image of nature and the subtlest shades of human emotions.

**Key words:** four-string domra, translation, impressionism, microdynamics, domra techniques of instrumental playing, timbrephonism, instrumental-sound-like features of domra.

*Еременко Анастасия Сергеевна, аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**К вопросу переложения фортепианных произведений для четырехструнной домры и фортепиано: фактурные и инструментально-образные особенности**

**Цель работы.** В статье анализируются специфические свойства домровых приемов игры и их инструментально-образные олицетворения при переложении фортепианной музыки Дебюсси для четырехструнной домры и фортепиано. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, эстетико-культурологического, исторического,

музикознавчих методів, які формують єдину методологічну основу. Важливим є виконавський підхід. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні конкретних виконавських прийомів звукостворення та звукоформування на домрі з метою розкриття нових граней імпрессионістического тембростроїзму в збереженні ключових параметрів композиторського стилю Дебюссі. Зроблено акцент на збереженні звукової цілісності звучання при важливості індивідуалізації мікродинамічних та артикуляційних домрових прийомів гри, узгодженні домрово-фортепіанного поєднання в фактурі твору та на можливостях оновлення імпрессионістическої темброструктури в домрово-фортепіанному перекладі за рахунок імманентної змінливості щипкового звучання.

**Висновки.** В результаті аналізу домрової звучності «Лунного світла» К. Дебюссі виявлено особливу складність артикуляційно-щипкової, філіровочної техніки звукостворення, що дозволяє посилити мінливе звучання майже непомітного звукового «пошарування», переміщення «на щипочках» – як торкання інтимних сторін буття. Особливу значущість набувають виконавські прийоми домрової мікродинаміки, які надають фоністу фактури Дебюссі додаткові властивості красоти змінливості. Така ніжно згасуюча, «сухувата» щипкова звучність органічно «інкрустується» в фортепіанну фактуру (що вимагає і від піаніста більшої «сухості» в ансамблевому поєднанні), створюючи загальну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладання дозволяє «знайти нові реальності» (К. Дебюссі) його музичного звукового простору в прагненні відобразити в звуках нескінченно змінливий образ природи та тонкіші відтінки людських емоцій.

**Ключові слова:** чотириструнна домра, перекладання, імпрессионізм, мікродинаміка, домра, прийоми інструментальної гри, тембростроїзм, інструментально-звукові особливості домри.

**Актуальність теми дослідження.** Питання перекладання інструментальних творів для чотириструнної домри з фортепіано все ще залишається актуальним для домрового концертного і навчального репертуару. І справа тут не тільки у його недостатньому масиві, скільки в можливості для домристів стати дотичними різноманітних стилевих напрямків, яких домра, в силу «молодості» свого академічного статусу, була позбавлена. Сьогодні домрове виконавство знаходиться у стадії найактивнішого опрацювання своїх інструментально-звукових якостей, створення нових інструментальних прийомів гри, експериментує зі стилевими формами та музично-мовними засобами. У цьому аспекті звернення до творчості Дебюссі може виглядати, з одного боку, надто сміливим для щипкового інструмента, але з іншого, висуває перед виконавцем-перекладачем найцікавіші та найтонші обрії домрової

звукообразності, по-справжньому «дорослі» прояви її інструментальної «дитячості» (про дитячість як іманентну органічно-звукову властивість домри йдеться докладніше у дисертації Валентини Петрик [5]). Однак саме індивідуальна специфіка кожного інструменту і дозволяє за умов грамотного, творчого перекладення виявити імпресіоністський звуковий простір на основі свіжої тембральності і прийомів гри.

**Мета дослідження** – визначити специфічні властивості домрових прийомів гри та їх інструментально-образні уособлення під час перекладення фортепіанної музики Дебюссі для чотириструнної домри і фортепіано.

**Виклад основного матеріалу.** У фортепіанній фактурі Дебюссі, яка характеризується специфічним проростанням мелодики і гармонії з фактури (зокрема, фортепіанної), складно виявляти диференціювання на окремі голоси-лінії, що вільно «перетікають» один в одній. Ця проблема (окрім специфічного то ширяючого, то поглибленого, континуальної природи, звуковидобування й звуковедіння) складає непросте завдання інструментального перекладення (хоча їх немало: для скрипки, для віолончелі, для оркестру). Ми зважились на таке, по-перше, в активному виконавському пошуку нових прийомів та засобів звукообразності, по-друге, з огляду на струнну основу тембральності фортепіано і домри, хоча й з різними підходами до звуковидобування – ударно-молоточковому (у першого) і безпосередньо щипковому (за допомогою медіатора або пальця, поза механічних пристроїв) у другій. Перекладення такої «фонічної» фактури, як у Дебюссі, спирається, передусім на зустрічні композиторського і виконавського текстів [3], що дозволяє диференціювати виразові засоби темброутворення на ті, які зафіксовані в графічному записі, і ті, які містяться тільки в виконавському тексті. Фортепіанна виконавська (і, особливо, виконавсько-композиторська) культура напружувалася у цьому відношенні вже не тільки практичні, а й теоретичні ресурси, домрова ж сьогодні – активно рухається у такому напрямку.

Обраний для перекладення, виконання та музикознавчого аналізу твір – «Місячне сяйво» К. Дебюссі – найраніший взірць імпресіоністського звукопису. Невипадково ця частина «Бергамаської сюїти» – єдина, назва якої принципово виходить за рамки старовинного клавірною сюїтного циклу. І жанрова дефініція (ноктюрн), і тональна семантика,



і превалювання фонічних властивостей гармонії над функціональністю передбачають «нічні» та «місячні» шедеври зрілого Дебюссі (що було для нього особливим): «І місяць висвітлює руїни храму» (в «Образах»), «Тераса побачень при місячному світлі», прелюдія «Звуки й аромати майорять в вечірньому повітрі», «Хай буде ніч благословенна» (у «Шести античних епіграфах»), «Аромати ночі», романс «Зоряна ніч», фортепіанні та оркестрові ноктюрни. «Місячне сяйво» в повній мірі відповідає всім аспектам цього мистецького спрямування. «З Місячним світлом ми проникаємо в новий всесвіт», – зауважив Хальбрейх [2, с. 91]. Тобто у цій п'єсі імпресіоністичний зображально-мальовничий звукопис композитора вперше проявляється повною мірою. І це особливо вражає, якщо врахувати, що і стосовно структури (проста тричастинна репризна форма), і у плані трактування тональності композитор ще зберігає вірність традиціям.

Утім, пейзажність і звукопис самі по собі не розкривають семантики музики Дебюссі, її смисловим центром виступає «емоційне ставлення до навколишнього світу через призму захоплено-споглядального сприйняття природи» [1, с. 42]. Через емоційно-звучні музичні враження композитор фактично ставить нас перед найбагатшим спектром світобудови. «Блиск моря, переливи сонячного світла, найтонші подуви повітря, аромат квітів, вечірня задуха південних міст, краса жінки – все викликає в душі незмінне захоплення, що змушує тремтіти і прискорено битися людське серце», – так визначив естетичне кредо Дебюссі М. Смирнов [6, с. 261].

«Місячне сяйво» (Andante, tres expressif – Andante дуже виразно, Des - dur, 9/8) за жанровими ознаками представляє рід ноктюрну. Цей шедевр молодого Дебюссі – одна з репертуарніших його фортепіанних п'єс. Вона існує в різних перекладеннях: для скрипки, для віолончелі, для оркестру. П'єса сповнена тонкого звукового аромату, який у своїй плинності і постійному тембрально-фонічному мерехтінні надає інструментальному звучанню надзвичайної чарівності. Справляє свій вплив і «нічна поетика», яка відрізняється від романтичної. На відміну від романтичного «приводу розкрити мрію і роздуми поета», «ніч для Дебюссі – це те, що загострює його почуття; а вони для нас... як несподівана милість. Ці почуття проникають в нашу душу тим більш глибоко, бо абсолютно ненав'язливі: вони відображають певний стан наївності – умова для поетичного



натхнення» [2, с. 93]. На наш погляд, домрова звучність у цьому відношенні утворює додатковий асоціативний шар такої «наївності» – іманентною камерністю звучання, невеликими розмірами, засобом безпосереднього звуковидобування по струні (без участі спеціальної механіки, як у фортепіано), втілюючи, якщо можна так сказати, гармонію єднання з джерелом звуку подібно до «гармонії з природними стихіями, із загальним життям» у звуковому фонізмі Дебюссі. У звуковому світі Дебюссі можна умовно виділити звуки і пласти, чие звучання настільки динамічно стоншене, що уподібнюється обертоновому. Домрове звуковидобування у цьому сенсі надає виконавцеві найширші можливості (місце звуковидобування медіатором по струні, його інтенсивність, ступінь глибини «зануреності» медіатора у струну та інше), які поширюються не тільки на момент початкової атаки звуку, а й на його стаціонарну частину та закінчення – тобто мають «ювелірний» потенціал інструментальної мікродинаміки, що значно збільшує виразовий арсенал фонізму. Таким чином, «зануреність у вселенську музику, притаманну природі» [2] Дебюссі на домрі виконавцем-домристом може відчуватися як загострено відчутне.

Особлива роль у фактурній звучності Дебюссі відводиться співаючим терціям та низхідним паралельним септакордам, які уособлюють м'яко звучний фонізм фортепіано. Адже терції – інтервал, який багато значив для Дебюссі (не випадково у нього є прелюдія «Терції, що чергуються», етюд «Для терцій», «терцова» прелюдія «Вітрила»). Домрові терції у вказаній м'якій якості фонізму на домрі викликають певні виконавські труднощі через необхідність тембрального й динамічного врівноваження звуків інтервалу, або такого ж врівноваження, злиття у спільну тембрально-фонічну пляму в ансамблі з фортепіано.

Тональність Des-dur, матового колориту, напевно, також багато означала для Дебюссі: це тональність фортепіанного «Ноктюрна», оркестрової постлюдії «Пеллеаса», аріозо Пеллеаса із третьої дії, симфонії «Море», прелюдій «Феї – чарівні танцівниці», «Ворота Альгамбри». Бемольні тональності, менш зручні у домровому виконанні через аплікатурний фактор, поглиблюють «матову» тенденцію звучання.

У сфері динаміки «Місячного саява» фіксується однозначне переважання тихих, матових звучностей (piano-pianissimo) – тільки два такти в усій п'єсі граються на forte. Це саме те співвідношення, яке стане характерним для більшо-

сті творів Дебюссі в подальшому. Слід відзначити, що домра, здатна проявити себе у фортевій динаміці за рахунок збільшення сили впливу на струни (ударом або тремоло) та інтервально-акордового багатоголосся, все ж виявляє більшу тембрально-обертонovu характерність саме в піанних зручностях.

Перекладення для скрипки, зроблене А. Рьолянсом зі збереженням оригінальної тональності, активно використовується як скрипачами, так і домристами і часто звучить на концертній естраді та у навчальному репертуарі.

Перша тема «Місячного саява» розпочинається в *Andante, tres expressif* (*Andante*, дуже виразно). Набір терцієвих акордів, плавно низхідних, має створити загадково-казкове звучання, м'яку «подушку» для партії скрипки, яка грає *con sord*. Специфічна для домри кантиленність тремоло здатна створити «нескінченну тривалість дихання» мелодійної лінії. Обираючи місцем контакту відрізок струни ближче до її середини, можна видобути звук м'який, але наповнений. Також домристу необхідно переміщати під час гри точку контакту медіатора за ходом переміщення лівої руки уздовж струни та враховувати товщину і довжину струни під час видобування кожного звуку, утримуючи при цьому логіку та експресію загального легато відповідно до структури музичних фраз та речень. Отже, з огляду на основні закономірності звукоутворення на домрі головними моментами керування якістю звука виступає місце контакту медіатора зі струною й характер організації коливань струни, тобто спосіб звуковидобування. На відміну від фортепіано, де місце удару молоточка по струні визначається конструкцією інструмента (але туше, атака суттєво змінюють тембр-зміст звучання), на домрі й усіх струнних інструментах вибір місця утворення коливань струни залежить від виконавця. Ускладнюючи техніку звуковидобування, цей фактор значно розширює перед виконавцем можливість звукового забарвлення, і не тільки у момент атаки, а й під час інтонування стаціонарної частини звуку та його закінчення. Для імпресіоністського «плинного» звукопису це – велика перевага, компенсуюча відсутність педалі.

Зважаючи на інтерваліку мелодії першої побудови (секундово-терцієва), використовуємо принцип лінійної аплікатури (використання якомога більше можливостей однієї струни, пріоритет збереження лінії, а не зручність). Важливим моментом є техніка лівої руки, на яку виконавці часто не звертають

уваги під час виконання ліричних творів. Пальці лівої руки мають м'яко ставати на лад без опор, перехід в позицію має бути плавним, наче ковзаючи по грифу, що створює ефект однієї цільної лінії. Як, наприклад, у другому реченні (такти 15-26), аби досягти чутного маркато під час повторення однакових нот на *pp*, на відміну від скрипки, яка користується зміною смичка на кожен ноту, домристу потрібно скористатись почерговою підміною пальців, не зупиняючи при цьому тремоло правої руки. А найважливішим у домровому звуковедінні стає обов'язково м'яке зняття пальця з ладу ще до зняття медіатора – для уникнення призвуків після зняття.

У тричастинній формі, де середній розділ в рухливішому темпі і мелодія звучить на тлі потоку фігурацій, втілена улюблена стихія Дебюссі, пов'язана зі струмуючим потоком повітря, води, світла – сонячного або місячного. Тема середнього розділу *rosò più mosso*, з кожним новим проведенням стрімко піднімаючись на октаву все вище, приводить до кульмінації, де вперше з'являється один такт *forte*, після якого швидко (два такти) згасання звуку – спочатку два *piano*, потім у репрізі три *piano*. У цьому розділі перед виконавцем-домристом стоїть завдання досягти нечутного переходу зі струни на струну. Адже кожна із чотирьох струн домри відрізняється за тембром: наприклад, звук «до» другої октави по-різному звучить на всіх чотирьох струнах. Практика домрової гри показує, що під час переходу, приміром, із низької позиції в більш високу на струні *мі* слід змінити пластику рухів кисті й передпліччя правої руки, наблизити їх до підставки заради збереження єдності тембру як естетично прийнятної якості. Права рука бере участь у необхідному процесі філірування звуку, що вимагає тонкого почуття й високого рівня технологічної досконалості. У домри філірування, як прийом «живого дихання», компенсує відсутність інтонаційного скрипкового або голосового вібрато. Коли мелодія сягає верхнього регістру, з'являється акордова фактура і «напрошується» *forte*, Дебюссі залишає *pianissimo*. Так втілюється прихована дебюссієвська трепетність, томна недомовленість, витонченість почуття, органічна для щипкового звучання.

У репрізі особлива виразність досягається завдяки специфічному дзвінкому тембру струнних у високому регістрі та філіровці вказаних композитором *ppp* та *morendo jusqu'a la fin*. Усі пальці лівої руки мають стояти на ладах, плавно приби-

раючи попередній. Перехід із позиції в позицію відбувається швидко, але плавно, кисть звільнена і ковзає по грифу до наступної позиції, можливий маленький під'їзд, так зване «портаменто», але це не має сприйматися як глісандо. Домра ніби «інкрустується» у фортепіанну партію – як східний орнамент розцвічує контури сецесійних прикрас. На думку Г. Енгельбрехта, «хрестоматійна помилка виконавців камерної музики Дебюссі полягає в тому, що інструменти по-бетховенськи владно декламують, насправді ж вони мусять ледь помітно підкрадатися» [1], що відповідає природним легким, «прозорим» торканням шипкової тембральності.

**Висновки.** Таким чином, домрова інтерпретація ноктюрну, виявляючи особливу складність артикуляційно-штрихової, філірувальної техніки звуковидобування, дозволяє посилити мінливу витонченість ледь помітного звукового «підкрадання», пересування «навшпиньках» – як торкання найінтимніших сторін буття. Така ніжно гаснуча, «сухувата» шипкова звучність органічно «інкрустується» у фортепіанну фактуру, утворюючи спільну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладення дозволяє «знайти нові реальності» (як висловлювався Дебюссі [4]) його музичного звукопростору у прагненні відобразити у звуках нескінченно мінливий образ природи та найтонші відтінки людських емоцій.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристова И.М. Проблема воплощения экстагического состояния в музыке (на примере произведений К. Дебюсси, А. Скрябина и Ч. Айвза) : дис.... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2004. 165 с.
2. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології) : дис.... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 181 с.
4. Парусова Е.В. Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX – начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве: дисс ... канд.. искусствоведения : 17.00.02 / Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2010. 257 с.
5. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 178 с.
6. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. Москва : Музыка, 1990. 318 с.

### REFERENCES

1. Aristova, I.M. (2004). The problem of the embodiment of the ecstatic state in music (on the example of the works of K. Debussy, A. Scriabin and C. Ives): Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy. Moscow: Music [in Russian].
3. Ma Xingxing (2008). Textual bases of performing interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis. Odessa. [in Russian]
4. Parusova, E.V. (2010). Landscape images in the piano work of the late 19th - early 20th centuries. On the problem of figurativeness in art. Saratov. [in Russian].
5. Petrik, V. (2009). Instrumentalism Category in the Musical Work (By the Example of the Art of Playing the Domra): Candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian]
6. Smirnov, M.A. (1990). The emotional world of music. Moscow: Music [in Russian].

УДК 78.071.2 + 78.071.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-22>

**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](mailto:oleg.p.badalov@gmail.com)

## ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИКАНТІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета** публікації – дослідження мистецької діяльності музикантів Чернігівщини, що діяли у другій половині ХХ ст.: фольклориста, засновника аматорського хорового руху В. Полевика, фундаторів регіональних виконавських шкіл В. Розен (фортепіано) та А. Стриги (баян), репрезентанта камерного хорового виконавства Л. Боднарука. **Методологія** дослідження базується на джерелознавчому, історико-хронологічному, логіко-узагальнюючому методах для аналізу періодичних, епістолярних

джерел та мемуаристики, з'ясування фактів життєтворчості митців, визначення їх місця у регіональному культурному просторі. **Наукова новизна** статті полягає у формуванні комплексного погляду на культурне життя Чернігівщини другої половини ХХ ст. як феномена життєтворчості провідних музикантів регіону. **Висновки.** Результати дослідження доводять, що творчість досліджуваних митців мала вагомий вплив на розвиток регіонального культурного простору. Діяльність В. Полевика із заснування аматорських хорових колективів сприяла активізації регіонального хорового життя, що стало передумовою професіоналізації народного хорового виконавства Чернігівщини шляхом створення у 1979 р. ансамблю пісні і танцю «Полісся» обласної філармонії. Вагома фольклорно-етнографічна робота В. Полевика знайшла продовження у діяльності філармонійного ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», створеного у 2002 р. Музично-педагогічна діяльність В. Розен та А. Стриги протягом другої половини ХХ ст. охоплювала всю Чернігівщину, сприяла підвищенню рівня загальної музичної культури слухачів, стимулювала професійне орієнтування юнацтва, дозволяла студентам-виконавцям набувати виконавського досвіду, слугувала поширенню академічної музичної культури. Результативна участь у конкурсах, продовження навчання у консерваторіях засвідчує високу фахову підготовку учнів В. Розен та А. Стриги. Творча діяльність Л. Боднарука сприяла відродженню й поширенню на Чернігівщині традицій камерного хорового виконавства, появі у 1990-х рр. нових музичних феноменів регіонального (дитячі хорові фестивалі) та загальнонаціонального значення (камерний хор ім. Д. Бортнянського), що сприяло інтеграції культурного простору Чернігівщини у національний та європейський культурний контекст.

**Ключові слова:** Чернігівщина, регіональний культурний простір, фортепіанне виконавство, баянна школа, камерний хор ім. Д. Бортнянського.

*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 Culture and Arts Management*

**Activity by the musicians of Chernihiv region as the factor of the development of regional cultural space of the second half of the 20<sup>th</sup> century**

*The purpose of the publication is to study the artistic activity of musicians of Chernihiv region, who acted in the second half of the 20<sup>th</sup> century: folklorist, founder of the amateur choral movement V. Polevyk, founders of regional performing schools V. Rosen (piano) and A. Strygha (accordion), L. Bodnaruk – artist, who represented chamber choral culture. **The research methodology** based on source, historical-chronological, logical-generalizing methods for analysis of periodicals, epistolary sources and memoirs, elucidation of facts the artists' life, determination his place in the regional cultural space. **The scientific novelty** of the article is the formation of a comprehensive view of the cultural life of Chernihiv region in the second half of the 20<sup>th</sup> century as the phenomenon of creativity of the leading musicians of the region. **Conclusions.** The results of the research prove that the creative activity by*

*V. Polevik, V. Rosen, A. Strigha, L. Bodnaruk had a significant impact on the development of the regional cultural space. V. Polevyk's activity on founding amateur choirs contributed to the intensification of regional choral life, which became a prerequisite for the professionalization of folk choral performance of Chernihiv region by creating in 1979 the Song and Dance Ensemble "Polissya" of the philharmonic. V. Polevyk's important folklore and ethnographic work was continued in the activity of the Song and Dance Ensemble "Siversky Kleynody", created in 2002. Musical and pedagogical activity by V. Rosen and A. Strigha during the second half of the 20<sup>th</sup> century covered the entire Chernihiv region, helped to raise the level of general musical culture of students, stimulated the professional orientation of youth, allowed performing students to gain performing experience, served to spread academic musical culture. Effective participation in competitions, continuing studies at conservatories testifies to the high professional training of V. Rosen's and A. Strigha's students. L. Bodnaruk's creative activity contributed to the revival and spread of national traditions of chamber choral performance in Chernihiv region, the emergence in the 1990s of new musical phenomena of regional (children's choral festivals) and national significance (D. Bortnyansky Chamber Choir), which contributed to the integration of the cultural space of Chernihiv region into the national and European cultural context.*

**Key words:** Chernihiv region, regional cultural space, piano performance, accordion school, D. Bortnyansky Chamber Choir.

**Бадалов Олег Павлович**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории и практики культуры Черниговского филиала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

**Деятельность музыкантов Черниговщины как фактор развития регионального культурного пространства второй половины XX века**

**Цель публикации** – исследование творческой деятельности ведущих музыкантов Черниговщины, которые действовали во второй половине XX в.: фольклориста, основателя аматорского хорового движения В. Полевика, основоположниц региональных исполнительских школ В. Розен (фортепиано) и А. Стриги (баян), репрезентанта камерного хорового исполнительства Л. Боднарука. **Методология** исследования базируется на источниковедческом, историко-хронологическом, логико-обобщающем методах для анализа периодических, эпистолярных источников и мемуаристики, выяснения фактов житнетворчества музыкантов, определения их места в развитии регионального культурного пространства. **Научная новизна** статьи заключается в формировании комплексного взгляда на культурную жизнь Черниговщины второй половины XX в. как феномена житнетворчества ведущих музыкантов региона. **Выводы.** Результаты исследования доказывают, что творческая деятельность исследуемых музыкантов имела значительное влияние на развитие регионального культурного пространства. Деятельность В. Полевика по основанию любительских хоров способствовала активизации региональной хоровой жизни, стала предпосылкой профессио-



нализации народного хорового исполнительства Черниговщины путем создания в 1979 г. ансамбля песни и танца «Полесье» областной филармонии. Значительная фольклорно-этнографическая работа В. Полевика нашла продолжение в деятельности филармонического ансамбля песни и танца «Северские клейноды», созданного в 2002 г. Музыкально-педагогическая деятельность В. Розен и А. Стриги охватывала всю Черниговскую область, способствовала повышению уровня общей музыкальной культуры слушателей, стимулировала профессиональное ориентирование юношества, позволяла студентам-исполнителям приобретать исполнительский опыт, способствовала распространению академической музыкальной культуры. Результативное участие в конкурсах, продолжение обучения в консерваториях свидетельствует о высокой профессиональной подготовке учеников В. Розен и А. Стриги. Творческая деятельность Л. Боднарука способствовала возрождению и развитию на Черниговщине традиций камерного хорового исполнительства. Инициированное хормейстером основание в 1990-х гг. новых музыкальных феноменов регионального (детские хоровые фестивали)

и национального значения (камерный хор им. Д. Бортнянского) обусловило интеграцию музыкального пространства Черниговщины в национальный и европейский культурный контекст.

**Ключевые слова:** Черниговщина, региональное культурное пространство, фортепианное исполнительство, баянная школа, камерный хор им. Д. Бортнянского.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасне музикознавство і культурологія активно звертаються до вивчення життєтворчості митця у контексті розвитку культурного простору. Так, Л. Крупеніна досліджує вплив митця та його «художньої та суспільної діяльності на культурний простір міста» [14, с. 60]. О. Коменда веде мову про «високий культуротворчий потенціал універсальної особистості та значущість типу універсала – громадського діяча в українській музичній культурі» [13, с. 8]. Л. Барсова обґрунтовує необхідність «введення до наукового обігу нових імен та подійного порядку явищ духовного життя» [2, с. 3]. З огляду на вищенаведене, набуває **актуальності** вивчення діяльності митців, зокрема музикантів, Чернігівщини, що здійснили вагомий внесок у розвиток культурного простору регіону другої половини ХХ ст. Саме цей період залишається малодослідженим – розвідки мистецтвознавців (О. Васюта, О. Кавунник, Л. Дорохіна, О. Гранат та ін.) з питань культурного життя Сіверщини присвячені загалом XVIII – першій третині ХХ ст.

**Мета дослідження** – вивчення діяльності музикантів Чернігівщини, що діяли у другій половині ХХ ст.: фольклориста,

засновника аматорського хорового руху В. Полевика, фундаторів регіональних виконавських шкіл В. Розен (фортепіано) та А. Стриги (баян), репрезентанта камерного хорового виконавства Л. Боднарука.

**Наукова новизна** публікації полягає у формуванні комплексного погляду на культурне життя Чернігівщини другої половини ХХ ст. як феномена життєтворчості провідних музикантів регіону.

**Виклад основного матеріалу.** З ім'ям заслуженого працівника культури України Василя Івановича Полевика (1925–1999) «пов'язані найвищі злети <...> десятків самодіяльних ансамблів та хорів Чернігівщини протягом другої половини ХХ ст.» [15, с. 3]. Здобувши освіту у Гомельському музичному училищі та Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних, з 1955 р. В. Полевик розпочав діяльність зі збору і вивчення регіонального пісенного фольклору та створення самодіяльних народних хорів у селах області, якими опікувався до кінця життя у практичній, а згодом методичній площинах. У 1956 р. митець уперше на Чернігівщині організував фольклорний фестиваль, що «зібрав народні хори Чернігівської та Гомельської областей» [1, с. 163].

В. Полевик проявив значні організаційні якості – підготував відкриття й став першим директором (1961–1971) Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького. За час перебування на посаді директора обласної філармонії (1971–1985) В. Полевик доклав значних зусиль до подальшого розвитку народного хорового виконавства Чернігівщини шляхом його професіоналізації [4, с. 3]. У 1979 р. при філармонії було засновано ансамбль пісні і танцю «Полісся», а у 1984 р. – Чернігівський народний хор.

Результатом діяльності В. Полевика як керівника відділу фольклору обласного центру народної творчості (1985–1999) стало впорядкування ним у 23 збірки регіональних народних пісень, зібраних за час роботи у селах Чернігівщини. Вагома фольклорно-етнографічна робота В. Полевика знайшла продовження у діяльності заснованого у 2002 р. філармонійного ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», який збирає, опрацьовує та виконує регіональні народні пісні.

Вагому роль у розвитку культурного простору Чернігівщини відіграла педагогічна та виконавська діяльність лауреата міжнародного конкурсу, доцента Ведди Абрамівни Розен (1934–2017). Закінчивши Музично-педагогічний інститут

ім. Гнесіних як піаністка (клас А. Татуляна), у 1959 р. вона почала викладати на кафедрі музики і співів Ніжинського педінституту ім. М. Гоголя. Для діяльності В. Розен було характерним активне концертнування. У 1960–1980 рр. вона представила публіці понад 30 сольних програм. Заслужений артист України І. Драго, характеризуючи гру В. Розен, відзначав, що «в ній гармонійно сполучалися глибоке відчуття і розуміння музики з професійною технічною майстерністю. Кожен концерт був святом для музичної спільноти міста і незмінно відбувався за переповненого залу» [8, 1 арк.]. У 1982 р. В. Розен стала лауреатом Міжнародного радіоконкурсу «Шопен вічно живий» (Варшава). Важливе місце у творчості В. Розен займало ансамблеве музикування: понад 40 років діяв дует, утворений нею і співачкою Н. Даньшиною. За цей час мисткині дали більше півтисячі концертів на Чернігівщині та за її межами. Їхня виконавська діяльність, на думку кандидата мистецтвознавства О. Кавунник, стала «своєрідним оберегом нашої духовності» [11, с. 125]. Вагомими досягненнями характеризувалася педагогічна робота В. Розен, що засвідчують перемоги її студентів у національних та міжнародних конкурсах [9, с. 4]. За час діяльності В. Розен у Ніжинській вищій школі з її класу вийшло понад 300 спеціалістів, що працюють у загальноосвітніх та мистецьких школах Чернігівщини, США, Словаччини, Чехії, Канади, Німеччини та ін. [10, с. 5].

Значний внесок у розвиток культурного простору Чернігівщини зробила заслужений працівник культури України Ангеліна Олександрівна Стрига (1941). Здобувши освіту у корифеїв баянного мистецтва І. Журомського (Київське музичне училище ім. Р. Глієра) та М. Геліса (Київська консерваторія ім. П. Чайковського), А. Стрига очолила народний відділ Чернігівського музичного училища. Здійснюючи викладацьку роботу, вона у 1965–1979 рр. активно концертувала у регіоні та за його межами як солістка, залучаючи до виступів кращих учнів свого класу [12, с. 4]. У 1980–1990 рр. А. Стрига виступала у складі тріо баяністів, яке утворила разом зі своїми колишніми студентами В. Фалалеевим та заслуженим працівником культури України М. Олексієнком [7, с. 8]. Очолюючи обласне методичне об'єднання викладачів народних інструментів, А. Стрига провела значну роботу з розробки методичного забезпечення навчально-виховного процесу у музичних школах регіону. Створення А. Стригою методичних посібників,

перекладень, упорядкування репертуарних збірок, організації майстер-класів з видатними діячами баянної культури (В. Семенов, Ф. Ліпс, О. Тимошенко, М. Севрюков, В. Бесфамільний, Ю. Шишкін та ін.) тощо сприяло підвищенню якості викладацької роботи у народних відділах музичних шкіл області. Це позначилося на зростанні загального рівня дитячо-юнацького виконавства на народних інструментах, зумовило якісні зміни у підготовці абітурієнтів музичного училища та збільшення кількості представників народного інструментального виконавства Чернігівщини, що стали лауреатами конкурсів різного рівня, продовжили навчання у вищих навчальних закладах. Зокрема, кількість випускників класу А. Стриги перевершує 200 спеціалістів; майже 150 з них здобули вищу освіту; 12 випускників були відзначені почесними званнями України та інших держав; понад 100 студентів за час навчання у її класі стали лауреатами національних та міжнародних конкурсів [16].

З 1979 р. значний вплив на розвиток культурного простору Чернігівщини здійснював заслужений діяч мистецтв України Любомир Мирославович Боднарук (1938–2009). Випускник Львівської консерваторії, він спрямовував свою діяльність на розвиток академічного хорового виконавства. До середини 1990-х рр. центром тяжіння мистецької діяльності Л. Боднарука був студентський хор Чернігівського музичного училища, у роботі з яким він наслідував традиції А.П. Серебрі, що сприйняв під час навчання у її хоровому класі Чернівецького музичного училища. Саме Алісу Петрівну Л. Боднарук називав серед тих своїх учителів, які мали вагомий вплив на формування мистецько-педагогічних засад його особистості; митець стверджував, що «керівник творчого колективу може більше дати студентові для музичного зростання, ніж викладач з фаху» [3, арк. 4]. Свої переконання Л. Боднарук реалізовував на практиці, надавши діяльності навчального хору концертного спрямування: колектив багато гастролював, брав участь в урочистостях різного рівня. У першій половині 1990-х рр. хор тричі ставав лауреатом національних хорових конкурсів [5, с. 2].

Як голова обласного методичного об'єднання викладачів хорового співу Л. Боднарук сформував сприятливе середовище для розвитку дитячого хорового виконавства. Він став засновником обласних хорових фестивалів «Сонечко» (на батьківщині Л. Ревуцького) та «Свято хору», що збирали всі

дитячі хорові колективи Чернігівщини. У 1996 р. Л. Боднарук ініціював заснування камерного хору ім. Д. Бортнянського, що у перші роки діяв при обласному управлінні культури, а з 2000 р. – у складі колективів новоутвореного Чернігівського філармонійного центру. Камерний хор ім. Д. Бортнянського, що є єдиним представником професійного академічного хорового виконавства Чернігівщини у національному та європейському культурному просторі, здобув низку перемог у міжнародних конкурсах, здійснив кілька концертних турне містами України, Німеччини, Польщі [6, с. 12].

**Висновки.** Результати проведеного дослідження дають змогу стверджувати, що творча діяльність В. Полевика, В. Розен, А. Стриги, Л. Боднарука мала вагомий вплив на розвиток регіонального культурного простору. Так, починаючи з 1955 р. культурно-організаційна діяльність В. Полевика сприяла появі та функціонуванню у регіоні значної кількості аматорських хорів, що активізувало хорове життя і зумовило професіоналізацію народного хорового виконавства Чернігівщини шляхом створення філармонійних хорових колективів. Робота В. Полевика з опрацювання народнопісенного фольклору Чернігівщини знайшла продовження у фольклорно-етнографічній діяльності філармонійного ансамблю «Сіверські клейноди». Музично-педагогічна діяльність засновниць регіональних виконавських шкіл В. Розен та А. Стриги протягом другої половини ХХ ст. слугувала поширенню академічного мистецтва та підвищенню рівня загальної музичної культури слухачів, стимулювала професійне орієнтування юнацтва тощо. Результативна участь у конкурсах, продовження навчання у консерваторіях засвідчує високу фахову підготовку учнів В. Розен та А. Стриги. Творча діяльність Л. Боднарука сприяла відродженню й поширенню традицій академічного хорового виконавства Чернігівщини, появі нових феноменів культурного простору не лише регіонального (дитячі хорові фестивалі), але й загальнонаціонального (камерний хор ім. Д. Бортнянського) значення. Мистецькі здобутки Л. Боднарука зумовили інтеграцію культурного простору Чернігівщини до національного та європейського культурного контексту, засвідчили високий рівень регіональної музичної культури кінця ХХ ст., що уможливило її подальший розвиток. **Перспективи подальших досліджень** вбачаємо у вивченні діяльності організаторів мистецької освіти досліджуваного періоду.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бадалов О. Ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди» як новатор народного хорового виконавства Чернігівщини. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 162–166.
2. Барсова Л. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения) : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра культурологии : спец. 24.00.01. Санкт-Петербург, 2007. 43 с.
3. Боднарук Л. Спогади. 2003. Архів О. Бадалова. 15 арк.
4. Боднарук Л. З чистого джерела. *Деснянська правда*. 1982. 19 листопада.
5. Вечоренко П. Зі званням лауреата. *Деснянська правда*. 1995. 15 червня.
6. Гайдей І. Капела імені Бортнянського. *Музика*. 1999. № 3.
7. Галковська Н. Грай, мій баян. *Комсомольський гарт*. 1988. 20 травня.
8. Драго І. Характеристика творчої та науково-педагогічної діяльності В.А. Розен. 1990. Архів О. Бадалова. 1 арк.
9. Кавунник О. Успіх ніжинських студентів. *Деснянська правда*. 1988. 31 січня.
10. Кавунник О. Є в нас гордість, і є краса. *Вісті*. 1999. 2 липня.
11. Кавунник О. Музиканти Ніжина: музично-краєзнавчий довідник. Ніжин : МІЛАНІК, 2008. 188 с.
12. Коваль П. Гість з музичного училища. *Під прапором Леніна*. 1966. 23 березня.
13. Коменда О.І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. на здобуття вч. ступеня д-ра мистецтв. : спец. 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2020. 35 с.
14. Крупеніна Л. Особистість митця як чинник розвитку культурного простору міста. *Аркадія* : мистецтвознавчий і культурологічний журнал. Херсон: Грінв Д.С., 2014. № 4 (41). С. 60–63.
15. Подвижник у збиранні, збереженні і пропаганді пісенної спадщини Чернігівщини Василь Полевик: збірка матеріалів. Займище : Центральна бібліотечна система, 2010. 20 с.
16. Сто років. Чернігівське музичне училище ім. Л.М. Ревуцького. / Ред.-упор. В. Суховерський. Чернігів : Стар, 2004. 172 с.

**REFERENCES**

1. Badalov, O. (2013). Song and dance ensemble “Seversky jewels” as an innovator of folk choral performance of Chernihiv region. *Culture and modernity*, No 2, pp. 162–166 [in Ukrainian].
2. Barsova, L. (2007). The role of the creative personality in the formation of the artistic life of the era (on the example of the life and work of N.A. Rimsky-Korsakov and his immediate entourage). (PhD Thesis), St. Petersburg: St. Petersburg State University [in Russian].

3. Bodnaruk, L. (2003). *Spogady* [Memories] (unpublished). Archive of O. Badalov. 15 sheets [in Ukrainian].
4. Bodnaruk, L. (1982). From a pure source. *Desna Truth*, November, 19, p. 3 [in Ukrainian].
5. Vechorenko, P. (1995). With the title of laureate. *Desna Truth*, June, 15, p. 2 [in Ukrainian].
6. Haidei, I. (1999). Bortnyansky Chapel. *Music*, No 3, p. 12 [in Ukrainian].
7. Halkovska, N. (1988). Play, my accordion. *Komsomol hardening*, May, 20, p. 8 [in Ukrainian].
8. Draho, I. (1990). Characteristics of creative and scientific-pedagogical activity V.A. Rosen (unpublished). Archive of O. Badalov. 1 sheet [in Ukrainian].
9. Kavunnyk, O. (1988). The success of Nizhyn students. *Desna Truth*, January, 31, p. 4 [in Ukrainian].
10. Kavunnyk, O. (1999). We have a pride, we have a beauty. *News*, July, 2, p. 5 [in Ukrainian].
11. Kavunnyk, O. (2008). Musicians of Nizhyn: music and local lore guide. Nizhyn: MILANIK [in Ukrainian].
12. Koval, P. (1966). Guest from the music college. *Under the banner of Lenin*, March, 23, p. 4 [in Ukrainian].
13. Komenda, O. I. (2020). Universal creative personality in Ukrainian musical culture. (Dr. Thesis). Kyiv: NMAU named after P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
14. Krupenina, L. (2014). The artist's personality as a factor in the development of the cultural space of the city. *Arcadia: art and cultural journal*, No. 4 (41), pp. 60–63 [in Ukrainian].
15. Central library system (2010). Vasyl Polevyk, an ascetic in collecting, preserving and promoting the song heritage of Chernihiv region: collection of materials. Zaymishte: Central library system [in Ukrainian].
16. Suxovers'kyj, V. (ed.) (2004). One hundred years. Chernihiv Music College named after L.M. Revutsky. Chernihiv: Star [in Ukrainian].



УДК 786.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-23>**Оксана Сергіївна Сліпченко**

ORCID: 0000-0003-2624-820X

концертмейстер кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

elf88888888@gmail.com

## ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ ПАРТИТИ Й. С. БАХА МІ-МІНОР

*Метою роботи є виконавський аналіз зазначеного в назві статті твору та пошук відповідей на питання, які турбують виконавців та дослідників творчості Й. С. Баха вже понад 100 років, зокрема питання метру, ритму та жанрових особливостей п'єс, зібраних у клавірній партиті мі-мінор. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. Користуючись відомостями із трактатів, що належать до досліджуваної епохи, автор намагається поновити зв'язок із втраченою усною виконавською традицією, яка зумовлювала безпосередні відносини виконавця і виконуваного ним твору, минаючи нотний текст. Паралелі із сюїтами Й. Фробергера дають відповідь на питання відповідності нотного запису і реального звучання твору. Порівнюючи два збережені варіанти мі-мінорної партити Й. С. Баха, вдається прослідкувати напрямок композиторського задуму, що є надзвичайно важливим для вірного виконавського аналізу та коректного відтворення того, що чув автор партити, записуючи її. Аналіз окремих п'єс з огляду на ціле дає змогу побачити й осмислити їх із нового ракурсу, а також вибудувати драматургію циклу. **Наукова новизна** даної статті полягає в пошуках власної інтерпретації досліджуваного твору через порівняння різних трактувань авторитетних європейських дослідників крізь призму власного виконавського досвіду. **Висновки.** Клавірна партита Й. С. Баха мі-мінор у своїй нотації має ряд неоднозначних епізодів, буквально виконання яких призводить до стилізованих і жанрових невідповідностей. Феномен усної виконавської традиції в часи Й. С. Баха, безумовно, йшов на спад, проте зв'язок його творчості з більш ранніми композиторськими школами – Дж. Фрескобальді, Й. Фробергером – є очевидним, отже, й інтерпретація його музики має лежати в тій самій площині. Спираючись на відомості з трактатів, знаходимо ряд «неготованих» закономірностей, таких як заострення пунктирного ритму, синхронізація поліритмії та тріольне виконання жиги, що записана дуолями. Ці та інші деталі є, на наш погляд, вкрай важливими для стилістично вірного, а головне – виразного виконання досліджуваного твору.*

**Ключові слова:** клавірна партита BWV830, виконавська інтерпретація, автентичне виконання.

*Slipchenko Oksana Serhiivna, Concertmaster at the Music Department of the Kyiv National University of Culture and Arts*

***On the problem of the performer's interpretation of the J. S. Bach's clavier partita e-minor***

**Research objective** of this article is the performer's analysis of the music piece named above and finding the answers on the questions which disturbed performers and researchers of the J. S. Bach's works along more than 100 years, especially the questions of meter, rhythm and genre specific of the pieces gathered into the e-minor partite for clavier. **The methodology** of the research is based on the system-analytical and comparative method. Using the information from treatises of the epoch is studied, the author attempts to renew the connection with the conversational performing tradition which was lost and which determined the direct relations between the performer and the piece omitting the music score. The parallels with J. Froberger's suites helps to find the answer on the question about correspondence of the notation and the real sounding of the piece. Comparing two remaining variants of J. S. Bach's partita in e-minor we can see the direction of the composer's conception, that is highly important for the correct performer's analysis and reconstruction of the sounding was heard by composer while he was wrote the score. The analysis of the separate pieces in the context of the whole enables us to see and to interpret it from the other side and also to build the dramaturgy of the cycle. **The scientific novelty** of this article lies in searching of the own interpretation of the piece comparing the different treatments of authoritative European researchers through the own performer's experience. **Conclusions.** The notation of the J. S. Bach's clavier partita e-minor has some ambiguous episodes, literal performance of which leads to genre and stylistic inconsistencies. Phenomenon of the conversational performance tradition in J. S. Bach times undoubtedly was in decrease, but his connection with forerunners – G. Frescobaldi, J. Froberger is evident, therefore the interpretation of his music should lie in the same area. Basing on treatises we found some “unnotated” principles of performing as sharpening of the dotted rhythm, synchronization of the polyrhythm and the triple sounding rhythm in the gigue that is duple in notation. This and other details are very important for correct stylistic and the main thing – expressive performance of the piece.

**Key words:** the clavier partita BWV 830, performer's interpretation, authentic performance.

*Слипченко Оксана Сергеевна, концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

***К проблеме исполнительской интерпретации клавирной партиты И. С. Баха ми-минор***

**Целью данной работы** является исполнительский анализ указанного в названии статьи произведения и поиск ответов на вопросы, которые интересуют исполнителей и исследователей творчества И. С. Баха уже больше 100 лет, в частности вопросов метра, ритма, а также жанровых особенностей пьес, собранных в клавирной партите ми-минор.

**Методология исследования** основывается на системно-аналитическом и компаративном методах. Используя сведения из трактатов, принадлежащих к исследуемой эпохе, автор пытается восстановить связь с утраченной устной исполнительской традицией, которая обуславливала отношения исполнителя и исполняемого им произведения, минуя нотный текст. Параллели с сюитами И. Фробергера дают ответ на вопрос соответствия нотного текста и реального звучания произведения. Сравнивая два сохранившихся варианта ми-минорной партиты И. С. Баха, удаётся проследить направление композиторского замысла, что является очень важным для верного исполнительского анализа и корректного воспроизведения того, что слышал автор партиты, записывая её. Анализ отдельных пьес с учётом целого даёт возможность увидеть и осмыслить их с нового ракурса, а также выстроить драматургию цикла. **Научная новизна** данной статьи заключается в поисках собственной интерпретации исследуемого произведения через сравнение разных трактовок авторитетных европейских исследователей сквозь призму собственного исполнительского опыта. **Выводы.** Клавирная партита И. С. Баха ми-минор в своей нотации имеет ряд неоднозначных эпизодов, буквальное исполнение которых приводит к стилевым и жанровым несоответствиям. Феномен устной исполнительской традиции во времена И. С. Баха, безусловно, шёл на спад, однако связь его творчества с более ранними композиторскими школами – Дж. Фрескобальди, И. Фробергером – очевидна, а значит, и интерпретация его музыки должна лежать в той же самой плоскости. Опираясь на сведения из трактатов, находим ряд «ненотируемых» закономерностей, таких как обострение пунктирного ритма, синхронизация полиритмии и триольное исполнение жиги, записанной дуолями. Эти и другие детали являются крайне важными для стилистически верного, а главное – выразительного исполнения исследуемого произведения.

**Ключевые слова:** клавирная партита BWV 830, исполнительская интерпретация, аутентичное исполнение.

**Актуальність теми дослідження.** Інтерпретація творів Й. С. Баха вже понад 100 років є предметом детального вивчення та палких дискусій. Зокрема, Арнольд Долмеч у своїй книзі “The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence” [4] приводить досить сміливу трактовку деяких Бахівських опусів. Незабаром в Європі утворюється новий напрямок автентичного виконавства, серед представників якого – Вальтер Емері, Терсон Дарт, Ервін Бодкі, Ванда Ландовська, а трохи згодом – Ніколаус Харнонкур та Фредерік Нейман. Суть напрямку полягає у спробах відновити втрачену виконавську традицію доби бароко та звільнити старовинну музику від романтичних нашарувань, що міцно укорінились у редакціях

та трактовках XIX ст. Складність пошуку вірної інтерпретації творів Й. С. Баха полягає, по-перше, в нерівнозначній достовірності та суперечливості джерел (манускриптів, копій та небагатьох виданих за життя композитора творів), по-друге, в недостатньо детальній їх нотації, яка передбачала стилістичну грамотність виконавця, і по-третє – в майже повній відсутності коментарів самого композитора із приводу того, як його музика має виконуватись.

Пошук відповідей на ці питання привів дослідників до теоретичних та методичних праць, написаних сучасниками та співвітчизниками Й. С. Баха. С.М. Мальцев, зокрема, піднімає питання внутрішньотактової агогіки в німецькій бароковій та ранньокласичній музиці на основі німецької фонетики [2], Д. Моелантс проводить цікаве дослідження інегалю методом порівняння записів різних виконань та математичних підрахунків [9], Г. Кочевницький приводить та порівнює точки зору дослідників минулого щодо використання інегалю у творах Й. С. Баха [7], Ч. Джозеф детально аналізує та порівнює джерела партит BWV827 та BWV830 [6].

**Мета даного дослідження** – повернення автентичного звучання одній з найвідоміших партит Й. С. Баха шляхом здійснення його повного та докладного виконавського аналізу.

**Наукова новизна.** На основі попередніх досліджень, проведених авторитетними музикознавцями, автор здійснює повний аналіз мі-мінорної клавірної партити Й.С. Баха як цілісного за формою і стилістикою твору, розкриваючи зв'язки із композиторськими школами за двома векторами: «по вертикалі» – стилістичні паралелі із французькою та італійською композиторськими школами, та «по горизонталі» – продовження традицій старих німецьких майстрів.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що партита BWV 830 дійшла до нас у двох варіантах: у нотній книжечці Анни Магдалени (1725, рукопис) та в Klavierübung 1 (1731, гравірувальний відбиток). Порівнюючи ці джерела, знаходимо деякі суттєві відмінності. Перше, що кидається в очі, – неоднакова кількість п'єс у партиті. У версії 1731 між курантою і сарабандою додана арія. Причому складається враження, що Й. С. Бах дописав її в останній момент, щоб не залишати порожнім нотний листок, на якому було лише останні 3 такти куранти. З іншого боку, він міг розмістити на цьому ж листку частину сарабанди, проте з якоїсь причини відмовився від

цієї ідеї, можливо тому, що позиціонував сарабанду як одну з основних частин циклу або навіть як його кульмінацію, і хотів щоб ця п'єса знаходилась у точці золотого перетину (на 11-й сторінці із 15-ти, які займає партита). Арія вирізняється із усього циклу своєю ритмічною лапідарністю, мелодичною простотою та безхитрісно квадратною формою (період, 12 + 8 + 8 + 4 такти заключення).

Значення ж сарабанди в циклі підкреслено її спорідненістю з першим, імпровізаційним розділом токкати. Якщо придивитись уважно до перших тактів двох п'єс, можна помітити, що вони майже ідентичні: розкладений тонічний тризвук у мелодичному положенні терції, що повторюється тричі в пунктирному ритмі, переходить у квінт-секстаккорд II ступеня із характерним для гармонічної мови бароко затриманням 7-6 (рис. 1).

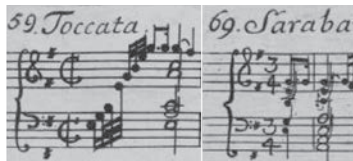


Рис. 1

Різницю між початковими мотивами двох порівнюваних п'єс становить лише спосіб запису та регістр (у сарабанді нижчий, більш приземлений). Якщо прослідкувати появлення цього мотиву далі по тексті, можна знайти точне відображення другого такту токкати (рис. 2) в четвертому такті сарабанди (рис. 3).



Рис. 2



Рис. 3

Стосовно першої п'єси циклу – вона теж зазнала деяких змін у авторській редакції 1731 р. По-перше, Й. С. Бах змінює

її назву із прелюдії на токкату, роблячи референс до італійського імпровізаційного жанру, широко представленого у творчості Дж. Фрескобальді та Я. Фробергера та даючи таким чином недвозначну підказку виконавцеві, яку агогіку та артикуляцію слід у ній використовувати. Також він змінює запис арпеджованих акордів із групи із семи тридцять других на шістнадцяту та шість тридцять других (рис. 4), чим підкреслює необхідність затриматись на нижній ноті акорду (принцип, що був очевидним для виконавців, знайомих із традиціями італійської клавірної школи).



Рис. 4

(у рукописі А. М. Бах верхня стрічка записана в сопрановому ключі):

Придивившись уважніше до варіанту 1725 року, можна помітити, що ці ж розкладені акорди в заключній частині прелюдії (що слідує після фуги) записані вже не 32-ми, а 16-ми (рис. 5), що, ймовірно, має означати більш повільне їх виконання, аніж на початку п'єси.



Рис. 5



Рис. 6

Однак Й. С. Бах нівелює цю різницю в пізнішій редакції, швидше за все вважаючи її несуттєвою та даючи виконавцю можливість самостійно визначати, з якою швидкістю розкласти акорди відповідно до їх гармонічного забарвлення.

Нездоланим каменем спотикання для інтерпретаторів та дослідників творчості Й. С. Баха є пунктирний ритм. Спираючись на трактат Квантца, можна стверджувати, що крапка після коротшої за четвертну ноти не означала

її подовження чітко на половину тривалості. За Кванцом, незалежно від того, яка тривалість стоїть після крапки, звучати вона має максимально коротко. А якщо паралельно з пунктирним ритмом в іншому голосі є дрібніші тривалості, то нота після крапки має гратися одночасно з останньою з них [1, с. 66–67]. Це ж правило діє і для групи нот, що стоять після пунктированого звуку [1, с. 68]. Особливо характерним пунктирний ритм є для алеманди та сарабанди. Цікаво, що сам Бах у версії 1731 року додає в затакті алеманди шістнадцяту паузу у верхньому голосі та восьму в нижньому, ймовірно для того, щоб підкреслити гостроту затакту, який має виконуватись «на один рух» із наступною сильною метричною долею.

Суперечки між інтерпретаторами викликає також запис ритму в гавоті (*Tempo di Gavotta*). Йдеться про пунктирний ритм, що записаний вертикально із тріольним. Й. Квантц наполягає на буквальному виконанні такого ритму [1, с. 67], в той час коли Д. Тюрк дозволяє його спрощення (таким чином, щоб шістнадцятка гралась одночасно із третьою нотою тріолі) [11, с. 100–101]. Г. Лелейн дозволяє таке спрощення лише у швидкому темпі [8, с. 68–70]. Щодо темпу, то на досить швидкий рух у п'єсі вказує метр *alla breve* та авторська вказівка «в темпі гавоту». Сумлінне вигравання поліритмії в даному випадку призведе до акцентування кожної чвертки, що суперечитиме авторській позначці тактового метру. Тому, можливо, тут дійсно варто прислухатись до поради Д. Тюрка та синхронізувати пунктирний ритм із тріольним. Ще один нюанс виникає у зв'язку з ритмічною фігурою з двох шістнадцятків та вісімки, яка теж зустрічається у вертикалі із тріоллю (Рис. 6). Така інтонація є характерною для італійської вокальної музики XVII ст. Виконується вона на *legato* з опорою на першу ноту і легким «відпусканням» двох останніх. Безперечно, це є одним із нотованих мелізмів, тому запис ритму тут є умовним і має бути підпорядкованим виконавцем загальному афекту твору. Неоднозначність у плані дуольності чи тріольності даної п'єси могла бути допущена Й. С. Бахом спеціально для того, щоб «розхитати» синхронність звучання та зробити фактуру більш рельєфною, створити ефект невимуженості, але навряд чи змусити виконавця зосереджено вираховувати точну математичну пропорцію 3/4.

Найцікавішою загадкою мі-мінорної партити є жига. В обох варіантах вона записана в чотиридольному метрі: в зошиті



Анни Магдалени – в розмірі *alla breve*, а у Клавірних вправах – *tempo alla semibreve* (за словеником Вальтера, двухдольний метр, в якому одиницею виміру є ціла нота [12, с. 596]). Однак позначка, яку використовує Й. С. Бах у другому варіанті жиги –  $\Phi$ , є неоднозначною. Такий запис метру зустрічається рідко в партитурах XVIII ст. і є характерним для більш ранньої музики. У Преторіуса така позначка зустрічається лише у двох варіантах:  $\Phi 3$  і  $\Phi \frac{3}{2}$ , і обидві позначки відносяться до тридольного метру [10, с. 107]. У музичному словнику Й. Вальтера перекреслене коло трактується як позначення *tempus perfectum* із коментарем, що цей метр завжди був тридольним, адже число 3 прашури розцінювали як більш досконале, ніж число 2, відповідно, і коло вважалось найдосконалішою фігурою [12, с. 447]. Чому ж Й. С. Бах вирішив змінити тут метр, залишивши при цьому ті самі пропорції у тривалостях, просто збільшивши їх вдвічі? Чому використав позначку, якою не користувався уже навіть Я. Фробергер? Можливо, змінивши розмір, композитор хотів підкреслити тридольність, якої в нотному записі, однак, немає.

Із трійкою пов'язаний також жанр, який Й. С. Бах виводить у заголовок п'єси – жига. Жига хоч і дводольний танок, однак йому притаманний триольний рух. У творчому доробку Баха є лише 2 жиги, що не відповідають *denotare* цьому правилу і записані в дуольному ритмі – це жига, про яку йдеться в даній статті, та жига із французької сюїти *re-minor* (BWV 812). У Я. Фробергера таких дуольних жиг аж 13. І згідно з думкою таких авторитетних дослідників барокової музики, як Х. Фергюсон та М. Коллінз, всі вони виконувались триольно (тобто основна метрична доля ділилась на 3 а не на 2, як це можна було б визначити, прочитавши нотний текст буквально). Таке спрощення запису робилось із розрахунку на те, що виконавець, до рук якого потрапить партитура, буде обізнаний із традицією виконання жиг, і йому не спаде на думку позбавити жанр його головної ритмічної особливості. Аргументуючи це твердження, Х. Фергюсон приводить у своїй статті [5, с. 25] жигу з 7-ї сюїти Й. Фробергера, яка в автографі (1656 р.) записана в чотиридольному метрі, але в більш пізній версії (1660-1670) ця ж жига записана у розмірі 3/4 (щоправда, включена вона вже до 13-ї а не до 7-ї сюїти). М. Коллінз приводить схожий приклад [3, с. 290], де чотиридольна, за автографом, жига у пізнішій копії, щоправда вже не авторській,

записана в розмірі 6/8. За часів Баха вже було не прийнято використовувати дуольний ритм для запису триольного, однак і метр *alla semibreve* на той час уже вийшов із ужитку. Тому, можливо, Бах навмисне переписав свою жигу у старовинному розмірі, щоб натякнути на старовинність обраного ним стилю запису ритму, а позначка *tempus perfectus* мала в такому разі означати не що інше, як тріольність ритму. У будь-якому разі, його сучасники ще були добре знайомі з усною традицією дуольно-тріольної трансформації ритму, і для них не важко було розшифрувати задану Й. С. Бахом загадку.

**Висновки.** Стилiстика партити BWV 830 є безумовно бароковою, на що вказують назви зібраних в ній п'єс та ряд фактурних особливостей. Ми не можемо однозначно стверджувати, як саме звучала ця музика на початку XVIII ст., однак численні збережені музично-теоретичні трактати тієї епохи можуть підказати, в якому саме напрямі нам слід рухатись. Порівняння різних наявних трактувань (як теоретичних, так і виконавських), а також власний виконавський досвід підтверджують гіпотезу, що навіть у Й. С. Баха не все і не завжди повинно бути зіграно так, як записано.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Квантц И.И. *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо*. Санкт-Петербург : Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
2. Мальцев, С.М. Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург, 2016. 232 с.
3. Collins, M. *The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries*. Journal of the American Musicological Society, 1966, Vol. 19, Nr. 3, pp. 281–328.
4. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company, 1915. 493 p.
5. Ferguson, H. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Oxford University Press, 1975. 211 p.
6. Joseph, C. *Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830*. Bach, 1978, Nr 9(2), pp. 2–16.
7. Kochevitsky, G. *Performing Bach's Keyboard Music – Notes Inügales: A Brief History and a Summary*. Bach, 1973, Nr 4(4), pp. 27–35.
8. Lütjhein, G. S. *Clavier-Schule*. Leipzig und Züllichau: Waisenhaus- und Frommanischen Buchhandlung, 1773, 190 p.
9. Moelants, D. *The performance of notes inügales: The influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 2011, pp. 449–459.
10. Praetorius, M. *Syntagma Musicum III*. Translated by Hans Lampl, University of Southern California, 1958, 474 p.

11. Turk, D. G. *School of Clavier Playing*. University of Nebraska press, 1982. 212 p.

12. Walthern, J. G. *Musicalises lexicon*. W. Deer.1732. 659 p.

#### REFERENCES

1. Collins, M. (1966). The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries. *Journal of the American Musicological Society*, 19 (3), 281-328.

2. Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company.

3. Ferguson, H. (1975). *Keyboard Interpretation From the 14th to the 19th Century: An Introduction*(1st ed.). Oxford University Press, USA.

4. Joseph, C. (1978). Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830. *Bach*, 9(2), 2-16.

5. Kochevitsky, G. (1973). Performing Bach's Keyboard Music — Notes Inñgales: A Brief History and a Summary. *Bach*, 4(4), 27-35.

6. Luthlein, G. S. (1773). *Clavier-Schule*. Leipzig und Zyllichau: Waisenhaus- und Frommanischen Buchhandlung.

7. Maltsev, S. M. (2016). *Vnutritaktovaya agogica v nemetskom uchenii o takte XVII-XVIII vekov. [Agogics of measure in German study about measure in XVII-XVIII centuries]*. St Petersburg [in Russian].

8. Moelants, D. (2011). The performance of notes inñgales: The influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 449-459.

9. Praetorius, M (1958). *Syntagma Musicum III*. Translated by Hans Lampl. University of Southern California.

10. Quantz, J. J. (2013). *Opyt nastavlenij v igre na flejte traverso. [On Playing the Flute]*. Saint Petersburg: Earlymusic [in Russian].

11. Turk, D. G. (1982). *School of Clavier Playing: or, Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students* (First ed.). University of Nebraska Press.

12. Walther, J. G. (1732). *Musicalisches lexicon*. W. Deer.

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-24>**Олександр Петрович Віла-Боцман**

ORCID: 0000-0002-5186-893X

старший викладач кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avilabotsman@gmail.com

## СПЕЦИФІКА ЗАСВОЄННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ В НАВЧАЛЬНОМУ ХОРІ

**Мета роботи** – узагальнення досвіду Одеської хорової школи у сфері виховання професійного музичного слуху хорового диригента на сучасному етапі. **Методологія** дослідження спирається на концепції та підходи, що висунуті в загальнонауковій та конкретно-науковій методології, зокрема в теорії інтонування, хорознавстві, історії хорового виконавства; аналіз ладових і гармонійних явищ сучасної хорової музики, їх виконавські особливості розглядаються крізь призму методичної спадщини засновників Одеської хорової школи. **Наукова новизна.** У статті вперше розглянуто специфіку професійного становлення сучасного диригента-хормейстера і артиста хору у взаємодії виконавського, музично-теоретичного і методичного компонентів у контексті досвіду Одеської хорової школи; обґрунтовується необхідність своєчасного оновлення навчальних матеріалів відповідно до вимог сучасного хорового виконавства; проаналізовано функціональний та ладовий підходи засвоєння особливостей звукоінтонаційної виконавської системи К. Пігрова в контексті сучасних вимог; запропоновано методичні підходи до роботи над сучасними творами, зокрема в курсі хорового сольфеджіо та в хоровому класі. **Висновки.** Наголошено, що сучасний хоровий диригент, окрім суто виконавської майстерності, має володіти комплексом умінь та навичок у найрізноманітніших галузях: музично-теоретичній, музично-історичній, стилістичній, педагогічній та ін. Узагальнено методичні підходи Одеської хорової школи до розвитку музичного слуху та відчуття ладу. Виявлено, що у вихованні ладо-мелодійного та гармонійного слуху студентів на сучасному музичному матеріалі слід виокремлювати декілька завдань: освоєння ладового різноманіття, виконання інтонаційно складних інтервальних побудов поза ладом, освоєння сучасного хорового багатоголосся та інші. Для цього запропоновані такі методи, як: спів тетраходрів, побудова нетерцових акордів, переінтонування звуків залежно від ладового оточення, спів звукорядів у дисонуючій інтервалі, розширювання полігармонійних сполучень, спів хроматичної гамми у гармонійному оточенні та в заданий інтервал. Методику розвитку

професійних слухових навичок майбутніх хорових диригентів, що була створена К. Пігровим та розвинута його послідовниками, пропонується вважати донині актуальною; наголошено, що перегляду потребують навчальні матеріали з таких курсів, як сольфеджіо, хорове сольфеджіо, хорознавство та репертуарні засади навчальних хорів.

**Ключові слова:** сучасна музична мова, хорове виконавство, хоровий стрій, хорове сольфеджіо, інтонація, сучасні хорові твори, хорознавство.

*Vyla-Botsman Aleksandr Petrovych, Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The specifics of mastering the modern musical language in the educational choir**

**The purpose of the work** is to summarize the experience of the Odessa Choral School in the field of professional musical ear training for a choral conductor at the present stage. **The research methodology** is based on the concepts and approaches put forward in general scientific and specifically scientific methodology, in particular in the theory of intonation, choir studies, the history of choral performance; analysis of modal and harmonic phenomena of modern choral music, their performance features are viewed through the prism of the methodological heritage of the founders of the Odessa choral school. **The scientific novelty** lies in the fact that the article considers for the first time the specifics of the professional development of a modern conductor-choir master and a choir artist in the interaction of performing, musical-theoretical and methodological components in line with the methodological foundations of the Odessa Choir School; substantiates the need for timely updating of educational materials in accordance with the requirements of modern choral performance; the functional and modal approaches of mastering the peculiarities of K. Pigrov's sound-intonational performing system in the context of modern requirements are analyzed; proposed methodological approaches to work on contemporary works, in particular in the course of choral solfeggio and in the choir class. **Conclusions.** It is noted that a modern choral conductor, in addition to purely performing skills, must possess a set of skills and abilities in various fields: musical-theoretical, musical-historical, stylistic, pedagogical, etc. It was revealed that in the education of students' modal-melodic and harmonic hearing on modern musical material, several tasks should be distinguished: mastering modal diversity, performing intonationally complex interval constructions outside the scale, mastering modern choral polyphony, and others. For this, the following methods are proposed: singing tetrachords, building non-third chords by layering, re-intoning sounds depending on the fret environment, singing scales in a dissonant interval, layering polyharmonic consonances, singing a chromatic scale in a harmonious environment and in a given interval. The methodology for the development of professional auditory skills of future choral conductors, which was created by K. Pigrov and developed by his successors, can be considered to this day relevant, for the most part, educational materials and the repertoire of educational choirs need revision.

**Key words:** modern musical language, choral performance, choral tuning, choral solfeggio, intonation, contemporary choral music, choral studies.

**Вила-Боцман Александр Петрович**, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Специфика освоения современного музыкального языка в учебном хоре**

**Цель работы** – обобщение опыта Одесской хоровой школы в сфере воспитания профессионального музыкального слуха хорового дирижера на современном этапе. **Методология** исследования опирается на концепции и подходы, выдвинутые в общенаучной и конкретно научной методологии, в частности, в теории интонирования, хороведения, истории хорового исполнительства; анализ ладовых и гармонических явлений современной хоровой музыки, их исполнительские особенности рассматриваются сквозь призму методического наследия основателей Одесской хоровой школы. **Научная новизна** заключается в том, что в статье впервые рассмотрена специфика профессионального становления современного дирижера-хормейстера и артиста хора во взаимодействии исполнительного, музыкально-теоретического и методического компонентов в контексте опыта Одесской хоровой школы; обосновывается необходимость своевременного обновления учебных материалов в соответствии с требованиями современного хорового исполнительства; проанализированы функциональный и ладовый подходы усвоения особенностей звукоинтонационной исполнительской системы К. Пигрова в контексте современных требований; предложены методические подходы к работе над современными произведениями, в частности, в курсе хорового сольфеджио и в хоровом классе. **Выводы.** Отмечено, что современный хоровой дирижер, кроме сугубо исполнительского мастерства, должен обладать комплексом умений и навыков в самых различных областях: музыкально-теоретической, музыкально-исторической, стилистической, педагогической и др. Обобщены методические подходы Одесской хоровой школы по развитию музыкального слуха и чувства строя. Выявлено, что в воспитании строй-мелодического и гармонического слуха студентов на современном музыкальном материале следует выделять несколько задач: освоение ладового разнообразия, выполнение интонационно сложных интервальных построений вне лада, освоение современного хорового многоголосия и другие. Для этого предложены методы: пение тетракордов, построение нетерцевых аккордов, переинтонирование звуков в зависимости от ладового окружения, пение звукорядов в диссонирующий интервал, расслоение полигармонических созвучий, пение хроматической гаммы в гармоническом окружении и в заданный интервал. Методику развития профессиональных слуховых навыков будущих хоровых дирижеров, которая была создана К. Пигровым и развита его продолжателями, предлагается считать по сей день актуальной; отмечено, что в пересмотре нуждаются учебные материалы по таким курсам, как сольфеджио, хоровое сольфеджио, хороведение и репертуарные основы учебных хоров.

**Ключевые слова:** современный музыкальный язык, хоровое исполнительство, хоровой строй, хоровое сольфеджио, интонация, современные произведения для хора, хороведение.

**Актуальність теми дослідження.** Вітчизняна хорова виконавська практика та освіта на сучасному етапі являють собою синтез традицій ХХ століття та активних пошуків нових шляхів розвитку. Еволюційний розвиток творчої школи у розумінні насамперед її методичного комплексу є хвилеподібним: період активного пошуку нових методик і форм навчання змінюється періодом перевірки здобутих результатів та зверненням до першоджерел школи, що дає нового поштовху до розвитку, завдаючи йому певного вектору руху. Одеська хорова школа не є винятком. Початок ХХІ століття ознаменувався новою хвилею у сфері професійної підготовки хорових диригентів, що було продиктоване виконавськими вимогами сучасної хорової музики.

Найкращі зразки сучасного композиторського письма висувають перед хоровим диригентом та виконавцем-хористом низку складних професійних завдань. Відмінний музичний слух є найважливішою професійною складовою частиною професійних якостей хорового диригента. Предмети сольфеджіо (і його більш спеціалізований напрям хорове сольфеджіо), хорознавство, хоровий клас дають можливість сформуванню у студентів слухову і теоретичну базу для успішного професійного навчання для подальшої практичної діяльності як диригента або артиста хору, а також сприяють вихованню повноцінних естетичних оцінок і критеріїв, розвитку творчих здібностей.

Репертуар сучасних хорових колективів відрізняється великим різноманіттям, включаючи в себе твори різних епох, стилів, жанрів. Композитори ХХ – початку ХХІ століття надзвичайно розширили можливості хорової звучності. Це, з одного боку, вносить елемент новизни, та з іншого – ставить перед виконавцем низку проблем, зокрема під час розучування твору. Частина цих проблем можна й потрібно розглядати на заняттях з профілюючих спеціальних дисциплін, зокрема сольфеджіо, хорознавства та ін. І якщо в музичних школах та училищах традиційно робиться акцент на освоєння музичної мови ХVІІІ–ХІХ століть, то у ЗВО фокус уваги може бути переміщений на оволодіння музикою ХХ–ХХІ століть, озброєння студентів методами слухового аналізу і роботи над творами сучасних композиторів.

Принципи засновника Одеської хорової школи К. Пігрова щодо розвитку музичного слуху та відчуття ладу описані як



у його «Керівництві хором» [9, с. 41–77], так і в «Сольфеджіо» (у співавторстві з В. Шипом) [10], можуть бути лаконічно перелічені так:

1. Чиста співацька інтонація у сукупності з культурою звуку, сформованого на правильному диханні, є фундаментом художньо досконалого виконання вокально-хорових творів.

2. Хоровий стрій (горизонтальний та вертикальний) формується насамперед правильним інтонуванням ступенів ладу, інтервалів між ними та акордів, які вони утворюють. Цією позицією К. Пігров кардинально відрізнявся від своїх сучасників, зокрема П. Чеснокова: в роботах з хорознавства першої половини ХХ сторіччя можна зустріти тільки приклади інтонування інтервалів та акордів поза ладом. Саме розвиток почуття ладу, ладових тяжінь та відповідно до них виховання чистоти інтонування Пігров ставить за основу у своєму підручнику «Сольфеджіо» та загалом у методиці виховання хоровиків.

3. Інтонування звуків одних і тих самих інтервалів або акордів, але побудованих на різних щаблях ладу, буде різним (теж відрізняється від прикладів інших авторів, які розглядають акорди тільки залежно від якісної величини інтервалів, що їх утворюють).

4. Горизонтальний стрій хору – це насамперед уміння виконувати ряди секунд, великих та малих, бо поступовий рух – це основа мелодії. Звідси особлива увага до вивчення студентами тетраордів та ладів, співу гам.

5. Інтонування мелодії є немислимим без гармонічного оточення. Повноцінне формування музичного слуху здійснюється завдяки поєднанню мелодії з гармонічною вертикаллю.

6. Розвиток ладового почуття – це не тільки розвиток внутрішнього музичного слуху, а й розвиток «ладового мислення» та вміння користуватися здобутими навичками у виконавстві.

7. Високі професійні результати можуть бути досягнуті тільки за умов нерозривного зв'язку всіх спеціальних дисциплін (хорового диригування, хорового класу, хорознавства та сольфеджіо), де одні й ті самі питання розглядаються комплексно з різних кутів зору.

Крім того, проблема формування професійного музичного слуху висвітлена в різноманітних аспектах у дослідженнях вітчизняних авторів: М. Коваль, І. Коновалової, С. Пермінової, Г. Побережної, Ф. Култуєва, О. Супрун та інших. Серед вітчизняних авторів можна виділити Е. Білявського, в роботі якого послідовно розглядаються інтонаційні труднощі та

шляхи їх подолання у репетиційному процесі.

Таким чином, тема засвоєння сучасної музичної мови в хорovій творчості постає малодослідженою, тому виявляє свою перспективність для теоретичних та методичних розробок, є суголосною до проблем запровадження сучасних хорovих творів до репертуару навчальних студентських хорів та може формувати новий вектор у розвитку сучасного хорознавства.

**Мета нашої статті** – узагальнення досвіду Одеської хорovої школи у сфері виховання професійного музичного слуху хорovого диригента на сучасному етапі, що, своєю чергою, ставить одним із завдань узагальнення підходів засновників Одеської хорovої школи.

**Наукова новизна** полягає в тому, що у статті вперше висвітлюються окремі компоненти професійного становлення диригента-хормейстера; досліджуються особливості Одеської хорovої школи у формуванні майбутнього хормейстера; обґрунтовується необхідність оновлення навчальних матеріалів відповідно до вимог сучасного хорovого виконавства.

**Виклад основного матеріалу.** Хорovе виконавство завжди базувалося на бездоганній чистоті інтонації, яка виробляється на класичному репертуарі. У музичних ЗВО студенти, продовжуючи закріплювати отримані раніше знання і навички, знайомляться з особливостями музичної мови ХХ та ХХІ століть і методиками його слухового освоєння. У цьому відношенні вітчизняна та зарубіжні школи сольфеджіо другої половини ХХ століття йшли різними шляхами. У вітчизняній хорovій школі робився наголос на виховання слуху на базі національних ладових засад, закордонні школи розглядали все більш складні інтонаційні і ритмічні явища, приділяючи увагу освоєнню інтервальної структури сучасної музики (див. роботи Ю. Бичкова).

Нині Одеська хорovа школа має два можливі вектори: продовжувати традиції К. Пігрова або, спираючись на досягнення інших шкіл, сформувавши нові методичні принципи. Розглянемо це докладніше.

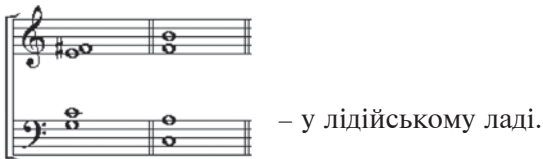
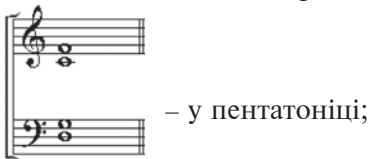
Зауважимо, що особливості ладового виховання слуху розкриваються з урахуванням комплексного розгляду ладу як сукупності трьох його компонентів: мелодійних тяжінь у звукоряді, характерних акордів ладу і функціонального зв'язку акордів і звуків. Однією з особливостей сучасної композиторської творчості є широке застосування і поєднання декількох ладів у рамках одного хорovого твору. Отже, виконавець

повинен вміти швидко переключатися між різними ладами, долаючи ладово-слухову інерцію. Для цього в процесі вивчення ладів традиційно рекомендується співати різні лади вгору і вниз від одного звуку. Сполучною ланкою між інтонаційним освоєнням традиційних ладів і сучасного матеріалу також можуть стати вправи, засновані на співі тетрахордів, два основні завдання яких – досягнення автоматизму у виконанні тетрахордів як складових частин, з яких будуються лади, а також напрацювання точного інтонування комплексу великих, малих та збільшених секунд. В Одеській хоровій школі як інтонаційні вправи-розспівки використовувалися такі 5 тетрахордів: мажорний, мінорний, фрігійський, лідійський та тетрахорд зі збільшеною секундою.

Обидва завдання зберігають актуальність і в процесі освоєння сучасного матеріалу. Однак вважаємо, що систему тетрахордів доречно розширити, додавши ланки з більшою варіативністю комбінацій секунд:



Крім освоєння звукорядів, все більшої актуальності набуває вивчення акордів, характерних для кожного з досліджуваних ладів, які можна співати по вертикалі або багатоголосно всією групою. Нетерцові акорди, виділені в кожному ладі для співу і слухового аналізу, рекомендується освоювати в умовах найбільш інтонаційно споріднених їм ладів, наприклад:



Можливий варіант вибудовування акордів шляхом нашарування:



або спів звукоряду із зупинкою окремих партій на ступенях, що утворюють такий акорд.

Цей прийом, крім вибудовування вертикального строю, дає змогу вирішити певні ансамблеві завдання: виявити більш важливі звуки, від яких залежить загальне забарвлення акорду, і другорядні. Виходячи з цього, буде вибудовуватися динамічний ансамбль в акорді: звуки, які ускладнюють гармонію і особливо ті, що знаходяться у секундовому співвідношенні, повинні бути підкреслені засобами динаміки. Однак нерідко подібні співзвуччя трапляються у сучасних хорових творах і як самостійні гармонічні одиниці.

М. Железняк "Ой посіяв дід гречку"

Перехід до вивчення нетерцових акордів як самостійних співзвучь (в іншому музичному контексті) відбувається поступово.

Ключ до освоєння хроматичних явищ сучасної музики полягає в розвитку оперативної музичної пам'яті до одноразової фіксації в ній кількох тональних центрів і вдосконалення техніки швидкого переосмислення і переінтонування звуків. Інтенсивна хроматизація з вільним використанням всієї дванадцятитонової шкали і, як наслідок, збільшення числа енгармонічних замін у музиці ХХ століття створює труднощі в читанні з листа, оскільки розмивається функціональне значення інтервалів (зменшена терція не обов'язково створить тяжіння в прийму, а може бути еквівалентна великій секунді). Тут важливо виробити техніку швидкого асоціативного

зв'язку: «нота – звук», причому розглядати кожен звук у трьох варіантах співацьких зон і назв (eis – f – geses).

Освоєння мелодійних моделей музики ХХ століття неможливо уявити без слухової опори на сучасну гармонію. Для більш вільного орієнтування у сучасній гармонії використовуються вправи з переміщенням акорду нетерцової структури по півтонах і тонах вгору і вниз, побудова вертикалі і її транспонування, читання з листа і розучування прикладів з музичної літератури («Реквієм» А. Шнітке, «Реквієм» Е. Уеббера, «Таємні розмови» М. Сидельникова, «Симфонія музичних символів» Ю. Гомельської та ін.).

Нетерцова вертикаль може утворитися і в результаті співвідношення вокальних партій, що розвиваються лінійно (див. твір Р. Щедріна «Пройшла війна»). Подібні епізоди слід аналізувати на заняттях з фаху, хорового класу, хорознавства та сольфеджіо, виявляючи природу подібних співзвучь, від чого залежать принципи їх інтонування.

Як говорилося вище, в хоровій музиці ХХ століття на перший план виходить фактура як провідний засіб музичної виразності. Це дало поштовх пошуку нових гармонійних фарб і, як наслідок, ускладнення вертикалі (див. кантату М. Сидельникова «Таємні розмови»). Ця тенденція набула свого логічного продовження у творчості композиторів ХХІ століття.

Основну складність у вивченні нетерцових акордів становить їх дисонантність, що знижує в співі інтонаційну стійкість і ясність прослуховування всіх голосів. Варіантність числа голосів в акорді також призводить до того, що у слуховому аналізі обернення акорду починає сприйматися як самостійний акорд, незалежний від основного виду. Ця тенденція спостерігається і у впізнаванні нетерцового акорду в різних розташуваннях і мелодійних положеннях. Для полегшення їх освоєння необхідно навчитися виділяти «ядро» акорду, яким можуть стати триголосні сполучення. Вони можуть стати орієнтирами для акордів з великим числом голосів:



тощо.

У процесі вивчення різних видів полігармонічних поєднань (поліакордики, поліладовості і політональності) необхідна чітка диференціація на слух основних частин полігармонічного цілого за одночасного утримання в пам'яті висоти звучання поліцентру. Слід виробити навик слухового розчленування і об'єднання полігармонічних шарів, чому сприяє розвинений регістрово-тембрових слух, а також знання ладів і нетерцової акордики. Розглянемо приклад:

А. Тарасенко "Единокродный Сыне"

смер-ти-ю смерть по-правый, е-дин Сый Свя-ты-я Тро-и-цы.

Аналіз цього епізоду показує, що дисонантна вертикаль утворюється шляхом накладення тризвуків та його звернень у жіночій і чоловічій групах (в чоловічій групі у другому такті використовується секундакорд). Тому доцільним буде спочатку вибудувати звучання груп окремо, застосувавши до них традиційні методи вибудовування акордів у хорі, а потім звести обидва гармонійні пласти разом, виділивши в ансамблевому плані чоловічу групу як головний пласт, а жіночу відвести на другий план як альтернативу основній гармонії. У такому разі обидва пласти будуть ясно прослуховуватися.

Таким чином, для освоєння полігармонії необхідний аналіз вертикалі і розшарування її на прості складники (тризвуки та септакорди, для яких застосовані традиційні методи роботи), а потім зведення їх в одне ціле, де вони набувають нової якості. Як вправу можна рекомендувати спів секвенцій:

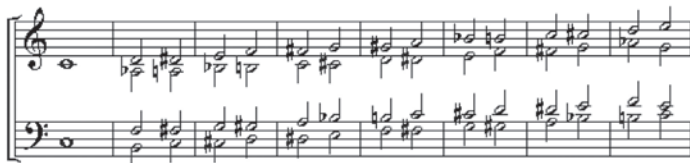
Рекомендується опрацювати кожен пласт окремо, а потім їх звести.

Абсолютно новим явищем у хоровій музиці ХХ століття є кластери –гармонійні комплекси, побудовані тільки з тонів і півтонів, своєрідні звукові «плями». Вони можуть будуватися зі звуків діатонічного звукоряду (діатонічний кластер) і хроматичного (хроматичний кластер). Такий вид кластеру називають класичним, він дуже поширений, наприклад, у творчості Л. Дичко (див. кантату «Пори року»). Деякі автори допускають виконання кластерів на розсуд виконавця, використовуючи особливості діапазону кожного хориста, при цьому інтонація є приблизною. У комплексі з *glissando* таким способом можна домогтися драматичного ефекту (У. Найсоо «Ні війни», Ю. Гомельська «Фуга руху» із «Симфонії музичних символів»).

Перед тим як починати вивчення складних акордів, можна рекомендувати простіші дисонуючі співзвуччя. Одна з перших вправ – спів гам у паралельному русі гармонійними інтервалами, де замість звичних унісону, терції і сексти використовуються спочатку паралельні квартали і квінти, а потім – секунди. Можливо, спочатку у студентів не буде виходити витримати інтервал до кінця, і в середині гама голоси будуть сходитися в унісон. Тому щоб дати можливість слуху звикнути до необхідності витримувати гострий дисонанс, краще спочатку вибудовувати секунди подібним чином:

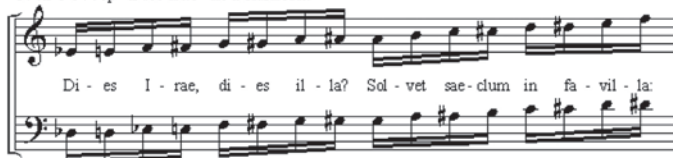


Принесе користь і спів хроматичних гам у гармонійному оточенні:



та в заданий інтервал:

© Л. Уэббер "Dies irae" из Реквиема





Наведений приклад є одним з найбільш складних для виконання, оскільки хроматичний рух у басовій та теноровій партіях по вертикалі утворює велику секунду. Хорова практика показує, що на вивчення такого роду епізодів витрачається велика кількість часу. Це ще раз доводить необхідність ретельного опрацювання інтонуваних великих і малих секунд.

Уміння витримувати гострі дисонанси протягом певного часу – одна з необхідних умов виконання сучасної вокально-хорової музики.

**Висновки.** Сучасний диригент-хормейстер повинен володіти комплексом технічно-психологічних і музично-художніх підходів впливу на виконавський колектив, широкими знаннями, багатою ерудицією, творчою сміливістю, креативністю підходів.

У вихованні ладо-мелодійного та гармонійного слуху студентів на сучасному музичному матеріалі виділяємо кілька ключових завдань:

- освоєння ладового різноманіття, аналіз і виділення характерних рис кожного ладу;
- вміння вільно перемикатися між ладами і подумки переінтонувати звуки залежно від їх функції в ладу;
- вивчення інтервалів: від співу в ладу до інтонаційно складних інтервальних «ланцюжків» поза ладом, діатонічного та хроматичного півтонів як найбільш важливих інтервалів у сучасних мелодійних побудовах;
- освоєння сучасного хорового багатоголосся.

Для цього пропонуються методи, що пройшли апробацію, зокрема, у власній педагогічній та творчій діяльності автора статті: спів тетраходів, побудова нетерцових акордів методом нашарування, переінтонування звуків залежно від ладового оточення, спів звукорядів у дисонуючий інтервал, розшарування полігармонійних сполучень, спів хроматичної гами у гармонійному оточенні та в заданий інтервал. Освоєння сучасного хорового багатоголосся пропонується починати із закріплення впевненого інтонування акордів класичної гармонії і дисонантних інтервалів, що є необхідною базою для успішної роботи з музикою ХХ–ХХІ століть. Також відзначаємо, що більшість складних співзвучь можна розкласти на тризвуки і септакорди, що дозволяє застосувати до них традиційні методи роботи.

З огляду на різноманітність хорової музики ХХ–ХХІ століть відзначаємо, що робота над ладо-мелодичним слухом займає

одну з провідних позицій у підготовці професіональних хоро-вих диригентів. Проте методика розвитку професійних слухових навичок майбутніх хоро-вих диригентів, що була створена К. Пігровим та розвинута його послідовниками, видається нам донині актуальною, але з певними застереженнями:

1. Навчальний матеріал із сольфеджіо, хорознавства та методики роботи з хором для студентів диригентсько-хорових відділень має базуватися на актуальному музичному матеріалі, що потребує постійного оновлення курсу дисциплін.

2. Комплексну роботу зі студентами слід будувати за принципом «від практики через теоретичне осмислення знову до практики», критично ставлячись до нових навчальних методик, що, незважаючи на новизну і креативність, нерідко фіксують увагу студентів на процесі замість кінцевого результату – виконавської досконалості.

3. У роботі доцільно використовувати сучасні технічні досягнення, зокрема різноманітні за жанрами аудіо- та відео-записи для ілюстрування навчального матеріалу, аналізу творів та музичних диктантів на заняттях із сольфеджіо, комп'ютерну техніку для аранжування тощо.

Таким чином, специфіка засвоєння сучасної музичної мови в навчальному хорі дає підґрунтя для комплексного дослідження та розробки: з практичної, теоретичної, методичної позицій та з урахуванням виконавських традицій певної творчої школи. Разом із тим запропоновані підходи не можна розглядати як єдино правильні у роботі із творами надекспресивного типу інтонування (див. роботу Є. Бондар [2]). Отже, цей аспект проблеми, а також пошук рівноваги між новаціями та традиціями видається перспективним напрямом подальших досліджень.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білявський Е.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 40 с.
2. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір : монографія. Одеса : Астропринт, 2018. 196 с.
3. Гриненко Е.А. Изучение мелодических моделей музыки XX века в вузовском курсе сольфеджио для вокалистов. Москва, 1988.
4. Горчакова В.Н. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності. Одеса : АСП, 1997. 54 с.
5. Загребський Д.С. Наукова спадщина професора Костянтина Костянтиновича Пігрова. *Матеріали наукової конференції ОНМА ім. А.В. Нежданової, присвяченої 100-річчю з дня народження К.К. Пігрова.* Одеса, 1976. 11 с.

6. Карасева М.В. Современное сольфеджио. Москва : Консерватория, 1996. 104 с.
7. Кьон Н.Г. Теоретичні основи викладання сольфеджіо у музично-педагогічних закладах. Одеса : КП ОГТ, 2006. 72 с.
8. Кочкина І.М. Специфічні методи та форми викладання сольфеджіо у хоровиків (методичні вказівки). Одеса, 1982. 23 с.
9. Пігров К.К. Керівництво хором. Москва : Музика, 1964. 220 с.
10. Пігров К.К., Шип В.І. Сольфеджіо для диригентсько-хорових відділень музичних училищ. Москва : Музика, 1970. 503 с.
11. Чо О.Н. Музыкально-слуховая деятельность и развитие учащегося в курсе сольфеджио : автореф. дис. канд. искусствоведения : 17.00.03. Национальна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 1990. 23 с.
12. Шатова І. Репертуарні засади Одеської хорової школи: традиція і сучасність. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 349–362.

#### REFERENCES

1. Biliavskiy, E.H. (1984). The acquisition of a modern musical language in the choir. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
2. Bondar, Y.M. (2018). Contemporary choral creativity: intonation-expressive dimension: monograph. Odessa: Astroprynt [in Ukrainian].
3. Hrynenko, E.A. (1988). Study of melodic models of music of the twentieth century in the university course of solfeggio for vocalists. Moskva [in Russian].
4. Horchakova, V.N. (1997). Interdisciplinary links between solfeggio and specialty. Odessa: ASP [in Russian].
5. Zahretskiy, D.S. (1976). Scientific heritage of Professor Konstantin Konstantinovich Pigrov. Proceedings of the scientific conference, dedicated to the 100th anniversary of the birth of K.K. Pigrov. Odessa [in Russian].
6. Karaseva, M.V. (1996). Modern Solfeggio. Moskva: Konservatoryia [in Russian].
7. Koehn, N.H. (2006). Theoretical bases of teaching Solfeggio in musical pedagogical institutions. Odessa: KP OHT [in Ukrainian].
8. Kochkyna, I.M. (1982). Specific methods and forms of teaching Solfeggio for choral conductors (guidelines). Odessa [in Russian].
9. Pihrov, K.K. (1964). Choral conducting. Moskva: Muzyka [in Ukrainian].
10. Pihrov, K.K., Shyp V.I. (1970). Solfeggio for conducting and choir departments of music schools. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Cho, E.N. (1990). Musical and auditory activity and student development in the Solfeggio course. Kyiv [in Russian].
12. Shatova, I.O. (2004). The repertoire bases of the Odessa choral school: tradition and modern days. Odessa: Drukarskyi dim [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)<sup>1</sup>.

### 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 описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

<sup>1</sup> <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](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 5. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія 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 органічних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для

формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

#### 6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення 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 АРА (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](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю АРА 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 Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## НОТАТКИ

*Українською, англійською та російською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 4 від 4 листопада 2020 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від  
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-  
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60x84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 18,64.  
Ум. друк. арк. 18,02. Зам. № 0221/60  
Підписано до друку 06.11.2020. 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.