

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 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

УДК 78.01 (060.55)
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2020-31-2

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

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

Редакційна колегія:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут 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>Польська І. І.</i> Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати.....	6
<i>Александрова О. О., Краснощок К. Ю.</i> Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу.....	21
<i>Осмачко Ю. О.</i> Історичні передумови появи когорти українських піаністів у Північній Америці.....	36
<i>Лисевич Н. А.</i> Культурні зв'язки етнічних українців Південної Бессарабії з іншими народами (на прикладі весільного обряду).....	50
<i>Снегірьова Л. О.</i> Стилїстика камерно-вокальних творів В. Косенка: до питання індивідуально-композиторської трактовки жанрової традиції.....	61
<i>Михальчук З. І.</i> Харківська фортепіанна школа в 60–70-х роках ХХ століття: імена, традиції, виконавські принципи.....	71
<i>Макаренко О. В.</i> Псалмові мотети Орландо ді Лассо: щодо проблеми співвідношення тексту й музики.....	82
<i>Zhao Ziyuan, Do Xiaoshuang.</i> Traditions of commedia dell'arte (mask comedy) in European culture (on the example of operas by R. Leoncavallo, P. Mascagni, F. Busoni).....	93

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Довжинець І. Г.</i> Соціально-культурні взаємодії та комунікації в процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття.....	107
<i>Grybunenko Ju. O.</i> Intertextual aspects of Boris Tishchenko's piano work.....	122

Овсяннікова-Трель О. А. Авторське слово композитора як передумова музикознавчого осмислення сучасного музичного мистецтва.....	134
Савченко Г. С. Прийоми втілення пластичності як «універсалії» оркестрового мислення І. Стравінського (на прикладі «Концертних танців» та «Балетних сцен»).....	148
Савсович О. А. Пам'ять як архів прецедентних смислів у процесі музично-виконавської інтерпретації (на прикладі Четвертого концерту Л. Бетховена та до 250-річчя від дня народження композитора).....	162
Бай Сяонань. Музична темпоральність як специфічний художній феномен.....	175
У Юйан. Семантика моторності у фортепіанній музиці: жанрове походження та стильова еволюція.....	187
Чжао Жун. Музично-виконавський ідіостиль як авторський когнітивний феномен.....	198

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Рало Г. О., Рало О. М. Формування виконавства та навчання гри на ударних інструментах у східнослов'янських народів в «епоху скоморохів».....	208
Молчко У. Б., Вакс Р. С. Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Нестора Нижанківського: здобутки та перспективи.....	228
Лобода Л. М. Актуальні принципи формування вокальної техніки оперних співаків: методичний аспект....	238
Данильченко Ю. А. Інноваційні моделі флейти майстра Єви Кінгма в сучасному флейтовому мистецтві.....	249
Ревенко В. О. «Сільська честь» П. Масканьї в європейському музично-культурному контексті: до проблеми виконавської інтерпретації.....	262
Іванова І. С. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі « <i>Landscapes</i> » Анни Корсун).....	273

<i>Сліпченко К. Д.</i> Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століття.....	284
<i>Васильєва О. В.</i> Особливості будови сонатної форми в першій частині Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького.....	298
<i>Лю Шитін.</i> Художньо-інституціональні й особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації.....	307
<i>Коменда О. І., Охманюк В. Ф., Хмільєвська І. С.</i> Взаємодія різних видів мистецтва в освітньому процесі сучасного мистецького коледжу.....	317

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 786.2.082.2

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

Грина Іллівна Польська

ORCID: 0000-0003-3546-5900

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
forte.mm@ukr.net*

МОЦАРТ ТА НАРОДЖЕННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ ЧОТИРИРУЧНОЇ СОНАТИ

*Розглядаються питання генези та початкового становлення жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати в європейській музиці. Аналізується роль В.А. Моцарта в цьому процесі та надається загальна характеристика фортепіанної дуетної спадщини композитора. **Мета роботи** – визначення історичної ролі В. А. Моцарта у становленні жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати в європейській музиці. **Методологія дослідження** базується на історико-генетичному, історико-контекстному, феноменологічному та жанровому методах аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті дискусійних питань щодо генези та формування жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати, визначенні історичної ролі В.А. Моцарта в цьому процесі та загальній характеристиці його фортепіанної дуетної творчості. В українському музикознавстві це проблемне коло вперше досліджене саме в наукових розвідках авторки статті. **Висновки.** У другій половині XVIII ст. найважливішими жанрами європейського музичного мистецтва стають симфонія та соната. Одним із різновидів останньої є фортепіанна (клавірна) чотириручна соната, першовідкривачем якої довгий час вважався саме юний В.А. Моцарт, котрий у 9-річному віці створив яскравий зразок цього жанру. Вирішення питання щодо композиторського пріоритету у створенні жанру клавірної (фортепіанної) чотириручної*

сонати дотепер є нестаточним і відкритим до подальших наукових розвідок. І, безумовно, саме В.А. Моцарт є одним із фундаторів цього жанру, котрий закладав його основи і фактично першим познайомив із ним музичну громадськість доби. Фортепіанні дуети Моцарта (насамперед його зрілі чотириручні сонати, в яких геній композитора досягає найвищої художньої досконалості) є вершиною-джерелом розвитку жанру, його найяскравішою кульмінацією у XVIII ст. та одним із найвищих піків усієї історичної екзистенції, неперевершеними шедеврами світової музики.

Ключові слова: В.А. Моцарт, чотириручна фортепіанна (клавірна) соната, жанрова генеза, жанрова специфіка, дуальні моделі, історичний пріоритет, дуєтна творчість.

Polska Iryna Illivna, Doctor of Art Criticism (Hab. Dr.), Habilitated Professor, Professor at the Department of the Theory and History of Music of the Kharkiv State Academy of Culture

Mozart and the birth of the genre of piano four-handed sonata

The questions of genesis and initial formation of the genre of four-handed piano (piano) sonata in European music are considered. The role of W. A. Mozart in this process is analyzed and the general characteristic of the composer's piano duet heritage is given. **Research objective.** The aim of the work is to determine the W. A. Mozart historical role in the formation of the four-handed piano (clavier) sonata genre in European music. **The research methodology** is based on historical-genetic, historical-contextual, phenomenological and genre methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the disclosure of debatable issues regarding the genesis and formation of the genre of four-handed piano (clavier) sonata, determining the historical role of WA Mozart in this process and the general characteristics of his piano duet creativity. In Ukrainian musicology, this problem area was first explored in the scientific research of the author of the article. **Conclusions.** In the second half of the 18th century, symphony and sonata became the most important genres of European musical art. One of the varieties of the latter is the piano (clavier) sonata in four hands, the discoverer of which was for a long time the young W.A.Mozart, who, at the age of 9, created a vivid example of this genre. The solution of the question of the composer's priority in the creation of the genre of piano (piano) four-handed sonata is still not final and remains open to further scientific research. And, undoubtedly, it was W. A. Mozart who was one of the founders of this genre, who laid its foundations and in fact was the first to acquaint the musical community of the day with it. Mozart's piano duets (first of all his mature four-handed sonatas, in which the genius of the composer reaches the highest artistic perfection) are the vertex-source of development of the genre, its brightest culmination in the XVIII century and one of the highest peaks of all historical existence, unsurpassed masterpieces of world music.

Key words: W.A. Mozart, piano (clavier) four-handed sonata, genre genesis, genre specifics, dual models, historical priority, duet creativity.

Актуальність теми дослідження. Новий 2021 рік можна, імовірно, певною мірою вважати роком В.А. Моцарта, адже саме в цей час культурний світ відзначатиме одразу дві дати, пов'язані з ім'ям геніального музиканта, – 265-річчя з дня народження та 230-річчя з дня смерті. Саме це надає особливої актуальності науковим розвідкам, присвяченим великому композитору, його життєтворчості, ролі в історії музики та мистецькій спадщині. Проблеми загадкового феномена Моцарта, таємниці життя і смерті великого композитора та його неповторної творчості вже майже чверть тисячоліття хвилюють уми і серця як професійних діячів музичного мистецтва, так і найширших верств людей в усьому цивілізованому світі. Саме з життям і творчою діяльністю Моцарта пов'язане вирішення однієї з важливих проблем сучасного музикознавства – виявлення історико-хронологічних обставин жанрової генези чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати.

Отже, актуальність пропонованої статті зумовлена коло-сальною значущістю творчої постаті та мистецької спадщини Моцарта, визначною роллю композитора у становленні та розвитку жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати, а також недостатньою вивченістю цієї проблематики в українському музикознавстві.

Мета дослідження – визначити історичну роль Моцарта у становленні жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати в європейській музиці.

Наукова новизна полягає в розкритті дискусійних питань щодо генези та формування жанру чотириручної фортепіанної (клавірної) сонати, визначенні історичної ролі Моцарта в цьому процесі та загальній характеристиці його фортепіанної дуетної творчості. В українському музикознавстві це проблемне коло вперше досліджено саме в наукових розвідках авторки статті.

Виклад основного матеріалу. У середині XVIII ст. відбувся складний і суперечливий процес глобальної переоцінки духовних цінностей, «зміни віх», який був зумовлений формуванням нового естетичного ідеалу і спричинив глибокі трансформації в європейському мистецтві другої половини століття. Цей процес, що віддзеркалювався і в загальних культурних настановах епохи, і в їхніх часткових проявах, привів до створення нових шляхів і методів розвитку музичного мистецтва. Заслуга їх творчої реалізації належить компози-

торам віденської класичної школи, художнє мислення яких було детерміновано філософсько-естетичними принципами Просвітництва.

У класичний період відбувається формування сталої системи музичних жанрів і кристалізація їхньої семантики. Основними композиторськими жанрами стають соната і симфонія, кожній з яких, згідно з теоретичними вченнями доби, були притаманні свої особливості. У музичному мистецтві XVIII ст. склалася характерна жанрово-стильова система, відповідно до настанов якої зазначені жанри диференціюються за змістовними параметрами, пов'язаними зі специфікою вираження особистісного чи суспільного начал. При цьому провідними критеріями стають *естетичний* (семантична орієнтація на розкриття внутрішнього світу окремої особистості або відбиття загальних історичних доль людства і світу як універсуму) і *структурно-функціональний* (відсутність або наявність дублювання виконавських партій) [8].

Головні естетичні відмінності сонати і симфонії, на думку теоретиків музики XVIII ст. Й.Г. Альбрехтсбергера, Й.Г. Зулцера, А.Ф. Коллмана, Г.Хр. Коха, Х.Ф.Д. Шубарта, виявлялися насамперед у сфері семантичної орієнтації. Концептуальна значущість симфонії, масштабність і узагальненість її змісту суттєво ґрунтувалися на колективному, масовому характері її виконання і функціонування. Основи емоційно-особистісної семантики сонати були закладені ще в естетиці бароко. Так, Й. Маттесон у «Зерні мелодичного знання» (1737) підкреслював, що «соната має йти на зустріч почуттям слухачів; сумний має знайти в ній що небудь скорботне або жалісливе, той, що гнівається, — що-небудь сильне» [7, с. 52]. (*Нами збережено орфографію першоджерела. — І. П.*). І, як зазначає Л. Кирилліна, «цей нібито суто зовнішній критерій розмежування сонати і симфонії є насправді ключем до естетичної специфіки жанру: особистісність висловлення в сонаті й узагальненість, навіть загальнозначущість, у симфонії були тоді аксіомами» [5, с. 96].

Сонати у XVIII ст., «на відміну від теперішнього трактування цього жанру, <...> становили велику жанрову групу, куди входили всі ансамблеві і сольні твори, від клавірних сонат до тріо, квартетів, квінтетів» [6, с. 109]. При цьому дуети, тріо і квартети розглядалися теоретиками класичної епохи як жанрові різновиди сольної сонати, її приватні про-

яви. Так, Г.К. Кох підкреслював ознаки естетичної спільності, що принципово відрізняють сольні й ансамблеві сонати від симфонії: «Мелодія сонати, оскільки вона змальовує почуття одиничних осіб, має бути найвищою мірою виробленою і немовби віддзеркалювати найтонші нюанси відчужень. Навпаки, мелодія симфоній має відрізнитися не <...> тонкощами вираження, а силою і напором. <...> Почуття повинні по-різному втілюватися і розвиватися в сонаті й у симфонії» [15, с. 315–316]. Як указує Кириліна, «приблизно те ж <...> говорить у 1799 році Коллман, порівнюючи сонату з арією — це було дуже популярне <...> порівняння, хоча проводилися й аналогії між сонатою й одою (Д.Г. Тюрк, 1789); <...> між сонатою і приятельською бесідою (К.Ф.Д. Шубарт, 1784)» [6, с. 109–110].

Саме ця орієнтація на індивідуально-особистісне начало, на «*почуття одиничних осіб*», яка відрізняє камерну музику загалом від симфонічної, дозволяла музичній науці XVIII ст. поєднувати як сольні, так і ансамблеві твори під загальною назвою «сонати». Ознаки спільності, що зближують, так би мовити, «твори для солістів», які немовби говорять від своєї особи і передають особистісні емоції й думки, вважалися тоді значно важливішими за розбіжності між музикою, що виконується одним чи спільно кількома музикантами. Саме зростанню рівня особистісної самосвідомості, відчуттю принципової різниці між «Я» і «Не-Я» і своєрідному поширенню сфери «Я» на найближче (приятельське, сімейне) оточення зобов'язані своїм розквітом різноманітні камерно-ансамблеві жанри цієї доби [8]. Остаточне виокремлення сольних та ансамблевих жанрів у сучасному розумінні відбувається під впливом певних психолого-естетичних і виконавських чинників лише в XIX ст.

У музичній естетиці класицизму стверджується також кардинально новий принцип, що домінує в теорії і практиці всіх наступних етапів розвитку музики європейської традиції: *кількісна ідентифікація числа ансамблевих партій і самих учасників ансамблів; виконання кожної ансамблевої партії одним музикантом* [8]. Саме фіксація принципів «одна партія — один виконавець» в ансамблі і «одна партія — кілька виконавців» в оркестрі була тоді вирішальним функціональним чинником жанрової диференціації симфонії і сонати. Музичні теоретики XVIII ст. (Й.А.П. Шульц, Й.Г. Зульцер) навіть використовув-

вали, говорячи про подібні жанрові відмінності в трактуванні інструментальних «голосів» та їхнє виконання одним музикантом або ж цілою групою, спеціальну термінологію: «einfach besetzt» («однократно зайнятий») і «stark besetzt» («посилено зайнятий») [5, с. 96].

У добу віденського класицизму ансамбль як тип художнього мислення та форма спільної мистецької діяльності стають універсальним принципом музичної творчості. У цей період відбувається процес кристалізації основних ансамблевих жанрів, особливе місце серед яких посідають різноманітні дуети, зокрема фортепіанний (клавірний) чотириручний дует.

Зазначимо, що загалом у культурі XVIII ст. величезну роль відіграють *дуальні моделі*, засновані на діалогічній взаємодії складових елементів і пов'язані з утіленням категорій гармонії, міри, пропорційності, симетрії [8; 10].

Нами раніше [8; 9; 10] була висунута і розроблена концепція історичної зумовленості синхронного утвердження у XVIII ст. низки культурних феноменів, заснованих на дуальних моделях, — таких, як гомофонно-гармонічне мислення і дуетна жанровість у музиці, а також діалектичні методи й системи в класичній філософії. Відповідно до цієї концепції, паралелізм формування і кристалізації цих явищ у музичному мистецтві і філософській думці доби не є випадковим хронологічним збігом. Він є глибоко закономірним і детермінованим [9, с. 29–30], оскільки всі зазначені процеси в обох сферах об'єднані однією *загальною тенденцією* — *тенденцією до утвердження дуальної моделі світу* [8; 10].

У культурі класичної доби дуальний тип мислення стає панівним, що явилось однією з причин розквіту чотириручного фортепіанного (клавірного) дуету [9], який, за документальними даними та свідченнями сучасників, наприкінці XVIII ст., стає улюбленим жанром епохи. Так, зокрема, вже в 1783 р. поважний журнал “Magazin der Musik” підкреслював, що «чотириручні твори є на цей час найпопулярнішими і найулюбленішими» [17].

Вершиною доромантичного етапу розвитку чотириручного дуету є, безумовно, творчість В.А. Моцарта, в якій центральне місце належить жанру сонати. Саме в цій сфері фортепіанний дует, за висловом російської піаністки і музикознавця О. Сорокіної, «досяг у творчості Моцарта свого ідеалу» [12].

Існує багато документальних свідчень того, що Моцарт займався грою в чотири руки з раннього дитинства (найчастіше в ансамблі зі своєю старшою сестрою). Зазначимо, що вже сам факт знайомства юних Вольфганга і Наннерль із цим новим, на той час зовсім молодим музичним жанром, красномовно характеризує новаторський характер педагогічних устремлень і методів їхнього батька й учителя Л. Моцарта, що відбили найважливіші тенденції епохи.

На межі 50-х – 60-х рр. XVIII ст. гра в чотири руки тільки-но починала набувати популярності в європейському музичному житті, тому спільні виступи чудо-дітей дивували слухачів концертів і особливо підкреслювались у газетах і афішах того часу: «N. B. Ils joueront sur un clavecin б quatre mains» («Зуважте, вони гратимуть на одному клавесині в чотири руки») [1, с. 106]. Для посилення впливу на слухачів повідомлялося, що «обидві дитини гратимуть у чотири руки на одному клавирі із закритою клавіатурою» [1, с. 99].

Характерно, що вже серед перших дитячих творів юного Моцарта були дві п'єси для фортепіано в чотири руки, на жаль, згодом утрачені (рукописи належали сестрі композитора Ганні, або ж Наннерль) [1, с. 99].

Першим із відомих нам моцартівських дуетних творів є дитяча Соната C-dur (1765, KV 19d), написана композитором у 9-річному віці (призначена, на думку деяких моцартознавців, для виконання на двомануальному клавесині) [1, с. 474], яка є однією з найранніших чотириручних сонат в історії музики.

Біографія цієї сонати є справжнім історичним детективом, в якому досі немає остаточної кінцевої сюжетної розв'язки.

Протягом тривалого часу цей твір юного Моцарта вважався першою у світі чотириручною сонатою. Підставою для цього послужили такі рядки з листа Л. Моцарта від 9 травня 1765 р.: «У Лондоні Вольфангерль написав свою першу чотириручну сонату. До нього подібних речей ще ніхто не писав» [13, с. 260]. Ця соната тоді ж була публічно виконана Вольфангом і Наннерль. Грунтуючись на свідченнях Л. Моцарта, багато хто із західних музикознавців (навіть такі авторитетні, як Г.Хр. Ворбс та Е. Любін) у своїх працях, присвячених історії фортепіанного дуету [17; 16], зазначають пріоритет саме В.А. Моцарта у створенні жанру чотириручної фортепіанної сонати.

Проте ще Г. Аберт у своїй капітальній праці про Моцарта [1–3] твердив про помилковість такої точки зору. За його ствердженням, на виникнення згаданої сонати, імовірно, сильно вплинуло ознайомлення юного Вольфганга з аналогічними жанровими спробами знаменитого Й.Кр. Баха (1735–1782), який ще в середині 1750-х рр. створив 6 клавірних чотириручних сонат, що значно вплинули на подальше становлення дуету як такого. Подібної ж думки дотримується й А. Ейнштейн [13], який піддає сумніву навіть справжність самої вищенаведеної цитати з листа Л. Моцарта, оскільки, за його словами, «Леопольд ніколи не став би підтверджувати неправди. А він не міг не знати, що чотириручні сонати існували і до 1765 року, наприклад, сонати Йоганна Крістіана Баха» [13]. Дійсно, вплив художніх принципів і композиторського стилю Й.Кр. Баха є помітним не лише в жанровій природі ранньої моцартівської сонати, але й у її стильових і виконавських особливостях.

Проте і Й.Кр. Бах, скоріше за все, не був «першовідкривачем» жанру чотириручної сонати, до якого він, за твердженням Г. Аберта [1], можливо, звернувся під впливом попередньої італійської традиції, що знайшла втілення, зокрема, у творчості неаполітанця Н. Йоммеллі (1714–1774).

Існує й інша точка зору (Ф. Нікс) на цю проблему, за якою першим відомим зразком жанру є видані в 1778–1778 рр. «Дуети для двох виконавців на одному фортепіано» знаменитого Чарльза Бьорні (1726–1814), які, дійсно, є одними з перших точно датованих творів для фортепіано в чотири руки.

«Дуети для двох виконавців на одному фортепіано» написані в характерній для раннього етапу розвитку фортепіанного дуету питально-відповідній манері, позначеній частим чергуванням *Primo* і *Secondo*, яке створює статус постійного емоційного діалогу між виконавцями. Саме цим особистісним рисам ансамблевого спілкування, зумовленим загалом притаманним фортепіанній чотириручній музиці характером «інтимної обопільності» [18] (Г.Хр. Ворбс), «Дуети» Бьорні зобов'язані своєю широкою популярністю в усій Європі. В авторській передмові до першого видання Бьорні обмірковує практичні переваги чотириручного дуету та його художні особливості, пов'язані з утіленням загальних естетичних закономірностей і властивостей прекрасного в мистецтві (таких, як пропорційність, домірність, симетрія), що виявляються вже в самій природі цього жанру (розміщення виконавців

за інструментом, поперединне солірування, чергування *Primo* і *Secondo* за принципом відлуння тощо). Ця передмова стала першою історичною спробою серйозного «естетичного і теоретичного осмислення специфіки» [11, с. 15] фортепіанного дуету як незалежного камерно-інструментального жанру.

Утім, як свідчить ретельне вивчення проблем генези та еволюції цього жанру, «Дуетам» Бьорні в музичному мистецтві XVIII ст. передували й інші чотириручні твори (документальні докази справедливості такої думки наводив ще Г. Аберт, про що вже йшлося). Зокрема, автором двох сонат для клавіру в чотири руки (можливо, призначених для виконання на двомануальному клавесині) був брат Й.Кр. Баха Йоганн Кристоф Фрідріх (1732–1795) – четвертий син Й.С. Баха, котрий ввійшов в історію як «бюккебурзький Бах».

З огляду на те, що на момент появи моцартівського твору дуети Й.Кр. Баха майже не були відомі, а сонати Йоммеллі не мали датування, остаточне вирішення питань історичної хронології, а отже, й авторського пріоритету у створенні клавірної (фортепіанної) чотириручної сонати, досі залишається, на думку німецького музикознавця, автора фундаментальної монографії з історії фортепіанної чотириручної музики В. Георгії [14], доволі складним. Можна з упевненістю стверджувати лише те, що юний Моцарт був одним із тих, хто стояв у витоків цього жанру, і практично першим ознайомив із ним широке коло поціновувачів музики свого часу.

Крім того, безумовним історичним пріоритетом «дитячої» Сонати *C-dur* Моцарта було використання у фіналі твору – наскільки відомо, вперше в історії фортепіанного дуетного жанру – сміливого, новаційного для того часу прийому перехреснування рук обох виконавців, який справив колосальне враження на слухачів. За словами А. Ейнштейна, «лондонці <...> були вражені, коли в рондо ліва рука сестри (*Primo*) перемалнула через праву руку хлопчика (*Secondo*)» [13]. Про силу впливу і славу цього кунштюка, а також про рівень знаності і популярності самого твору можна судити за відомим портретом сім'ї Моцарт роботи Й.Н. делла Кроче (1781 р.), де брат і сестра зображені за інструментом із перехресненими руками, ймовірно, граючи згадану Сонату.

Цей твір узагалі, за словами О. Сорокіної, «вражаючий для дев'ятирічного композитора <...>, якому легко вдається те, чого через двадцять років прагнули досягти зрілі майстри»

[11, с. 30–31]. Так, зокрема, підкреслимо, що маленький Моцарт, на відміну від багатьох досвідчених музикантів XVIII ст., відразу ж записує дуетні партії на основі регістрової (Primo – у скрипковому, а Secondo – у басовому ключі), а не гетеротембрової (термін І. Б'ялого) [4] симетрії (запис в обох випадках партії правої руки в скрипковому ключі, а лівої – в басовому).

Подальша доля відомої сонати виявилася сумною і дуже нелегкою. «Рукопис її загубився, а коли зникло видання XVIII ст., вона залишилася забутою. Лише в 1921 р. дослідник моцартівської творчості Ж. де Сен-Фуа знайшов копію рукопису в архіві Національної бібліотеки в Парижі, а згодом А. Уатт-Кінг виявив англійське видання, яке знову побачило світ лише в 1952 р.» [11, с. 30].

Загалом у дуетній спадщині Моцарта є 6 чотириручних сонат: дитяча соната C-dur, 1765, зальцбурзькі сонати D-dur, K 381, 1772, і B-dur, KV 358, 1774 (їхнє датування є приблизним і може бути піддане сумніву через відсутність достовірних документальних даних); відомі сонати зрілого періоду F-dur, KV 497, 1786, і C-dur, KV 521, 1787; незавершена соната G-dur, KV 357, а також чотириручні Варіації KV 501, 1786, згодом створені композитором як можливий фінал названої незакінченої сонати G-dur, і fuga g-moll для фортепіано в 4 руки (KV 401, 1782).

Зальцбурзькі чотириручні Сонати D-dur (1772) і B-dur (1774) були написані радше за все для спільного виконання братом і сестрою Моцарт. Доказом такого припущення є досить високий рівень виконавської складності фортепіанної фактури обох партій (Primo і Secondo), що вирізняє ці сонати від багатьох чотириручних дуетів того часу. Крім того, Ч. Бьорні у виданій у 1773 р. «Музичній подорожі Німеччиною та Нідерландами» згадує про те, що один із його кореспондентів застав у Зальцбурзі Моцарта з сестрою за грою дуетів. О. Сорокіна припускає, що вони могли виконувати саме створену незадовго до цього сонату D-dur [11, с. 31].

Кращою характеристикою цих сонат є, мабуть, слова Г. Чичеріна: «Це перевершує все XVIII ст., але ще пов'язане з ним» [12, с. 67].

Соната D-dur (KV 381) за своїми структурно-стилістичними і тематичними особливостями суттєво близька до типу італійської музики. Характер дуетного письма, ансамблевої рольової взаємодії виконавських партій ще не виходить за межі

поперемінного солірування за принципом «мелодія – акомпанемент» і використання ефектів відлуння. На думку Аберта, ця соната виникла під час італійської подорожі Моцарта [2].

Значно більшою зрілістю і самостійністю вирізняється музика Сонати В-dur. Можливо, це одна з двох чотириручних сонат, згаданих Л. Моцартом у листі від 8 грудня 1777 р., хоча за стилевими ознаками вона ближче до творів 1774 р. (згідно з датуванням Кьохеля). Аберт зазначає, що з'ясувати, яку саме сонату «варто ототожнити з іншою зі згаданих Леопольдом» [2, с. 53], неможливо. Особливості дуетного письма в цій сонаті втілюються Моцартом набагато вільніше, ніж у двох попередніх, діалогічна взаємодія ансамблевих виконавських партій відбувається глибоко органічно, наближаючись до істинно чотириручного стилю зрілих моцартівських фортепіанних дуетів.

Яскравим утіленням зрілого стилю Моцарта є створені між «Весіллям Фігаро» і «Дон Жуаном» чотириручні сонати F-dur (1786) і C-dur (1787). У цих творах «місце відвертого концертування і поперемінного виконання обома музикантами акомпанементу на тому ж самому інструменті займає компактний, насправді чотириручний фортепіанний стиль» [3, с. 354]. Широке використання подвійного контрапункту сприяє здійсненню рівноправності обох партій. Фортепіанну фактуру обох дуетних сонат (особливо сонати F-dur) вирізняє звернення до нових барвистих звукових ефектів, що імітують різноманітні оркестрові звучання. У цих сонатах, що належать до найвищих досягнень інструментальної творчості Моцарта, він, за виразом О. Сорокіної, «піднімається до таких висот, які не були перевершені навіть ним самим» [11, с. 33].

Вершиною моцартівської дуетної творчості, її величною і прекрасною кульмінацією є геніальна Соната F-dur (1786), «романтичний» характер якої суттєво передбачає образність знаменитої Симфонії g-moll (1788). Музиці Сонати F-dur властиві величезний діапазон пристрастей, філософська глибина осягнення сутності буття, напружена діалектика думки і дії, загостреність образно-емоційних контрастів (від похмурого демонізму до безтурботного світлого гумору). Підкреслюючи незвичайний масштаб цієї сонати і називаючи її завершенням стилістичного перевороту, який відкриває нові світи в музичному мистецтві, Г. Чичерін вказує, що це – «найграндіозніший, зрілий, найглибший твір, повний проблематики і песимізму, малодоступний» [12, с. 67]. За словами О. Соро-

кіної, «майстерність, з якою написаний цей твір, майже надприродна» [11, с. 37]. Ця соната не має аналогів серед фортепіанних творів Моцарта і може бути зіставлена хіба що з його відомою симфонією C-dur (KV 551) «Юпітер». На думку А. Ейнштейна, соната F-dur, як і «Юпітер», – це «вище злиття концертного і контрапунктичного, галантного і вченого стилів, «безсмертна мить» в історії музики!» [1, с. 37]. Існують відомості про спільне виконання цієї Сонати у 1790 р. самим Моцартом разом із відомим у той час піаністом Ф.К. Хоффманом, який згодом видав низку каденцій до фортепіанних концертів композитора.

Соната C-dur, дещо менш значуща за своїм змістом, ніж Соната F-dur, була написана Моцартом для сестри його друга Готфріда фон Жакена Франциски фон Жакен – чудової піаністки, однієї з кращих учениць великого композитора. Після завершення цієї сонати (29 травня 1787 р.) Моцарт надіслав Францисці ноти з проханням одразу ж зайнятися сонатою, «тому що вона трошки складна» [2, с. 499]. Проте дещо пізніше (в листопаді 1787 р.) він присвятив сонату іншим талановитим музиканткам – сестрам Нанетті (Марії Ганні Кларі) і Бабетті (Марії Барбарі) фон Наторп. Зауважимо, що видатні піаністичні здібності Нанетти фон Наторп, яка стала згодом дружиною Йозефа Франца Жакена (старшого брата Готфріда і Франциски), визнавалися деякими віденськими музикантами навіть через багато років – у 1820 р. [3, с. 489].

Слід підкреслити наявність у цій сонаті (особливо в першій її частині) нових стилістичних ознак, властивих моцартівській творчості зрілого періоду, а також подальший розвиток принципів ансамблевого мислення композитора. Образний світ і тематизм фіналу сонати надзвичайно близькі до типу «віденської музики», викликають певні асоціації з творчістю Й. Гайдна і передбачають поетику шубертівських фортепіанних дуетів.

Зауважимо, що фортепіанна дуетна спадщина Моцарта містить поряд із чотириручними творами кілька двофортепіанних, найцікавішими з яких є Соната для двох фортепіано D-dur KV 448, що вирізняється яскравою віртуозністю, ефектністю, виконавським блиском, особливою концертністю і святковістю, а також fuga c-moll (KV 426), про яку Г. Чичерін писав: «Щось цілком виняткове <...> така ж річ майбутнього, найсміливіший стрибок у глибину трагічних сил життя» [12, с. 67].

Висновки. У другій половині XVIII ст. найважливішими жанрами європейського музичного мистецтва стають симфонія та соната. Одним із різновидів останньої є фортепіанна (клавірна) чотириручна соната, першовідкривачем якої довгий час вважався юний В.А. Моцарт, котрий у 9-річному віці створив яскравий зразок цього жанру. Така точка зору, основана на цитаті з листування Л. Моцарта, тривалий час була поширеною у світовому музикознавстві (Г.Хр. Ворбс, Е. Любін та ін.). Втім ще Г. Аберт і А. Ейнштейн наводили переконливі докази існування більш ранніх дуетних сонат (твори Й.Кр. Баха, Н. Йомеллі), що загалом спростовують ці ствердження. Але виявлення точної хронології ускладнено тим, що сонати Й.Кр. Баха (які, імовірно, певною мірою наслідував маленький Вольфганг) на той час ще не набули відомості, а твори Н. Йомеллі є недатованими. Своєю чергою Ф. Нікс вважав першим зразком цього жанру «Дуети для двох виконавців на одному фортепіано» Ч. Борні, які першими були видані друком.

Таким чином, вирішення питання щодо композиторського пріоритету у створенні жанру клавірної (фортепіанної) чотириручної сонати дотепер, як зазначає В. Георгії, є нелегким і відкритим до подальших наукових розвідок. І, безумовно, В. А. Моцарт є одним із фундаторів цього жанру, котрий закладав його основи і фактично першим ознайомив із ним музичну громадськість доби.

І хоча дуетні твори загалом посідають досить скромне місце у величезній моцартівській спадщині, втілюючи собою окремі її яскраві віхи і будучи вираженням акцидентальної, периферичної лінії творчості великого композитора (як і більшості інших майстрів доромантичного часу), їхнє історичне і художнє значення складно переоцінити. Фортепіанні дуети Моцарта (насамперед його зрілі чотириручні сонати, в яких геній композитора досягає найвищої художньої досконалості) є вершиною-джерелом розвитку жанру, його найяскравішою кульмінацією у XVIII ст. та одним із найвищих піків усєї історичної екзистенції, неперевершеними шедеврами світової музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2-х ч. Ч. 1. Кн. 1. Москва : Музыка, 1978. 534 с.
2. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2-х ч. Ч. 1. Кн. 2. Москва : Музыка, 1980. 638 с.

3. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2-х ч. Ч. 2. Кн. 1. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
4. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. Москва : Музыка, 1989. 94 с.
5. Кирилина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена. Музыкальный язык, жанр, стиль : сборник науч. тр. Москва : МГК, 1987. С. 96–114.
6. Кирилина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Москов. гос. консерватория, 1996. 192 с.
7. Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта. Санкт-Петербург : Изд-во Юргенсона, 1882. 162 с.
8. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
9. Польская И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1992. 213 с.
10. Польская И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты : дис. ... д-ра. Искусствоведения : 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2003. 435 с.
11. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
12. Чичерин Г. Моцарт. 4 изд. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1971. 260 с.
13. Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. Москва : Музыка, 1977. 454 с.
14. Georgii, W. Geschichte der Musik für Klavier zu vier Hдnde von dem Anfдngen bis zur Gegenwart. Klaviermusik. II Teil. Zürich: Atlantis Verlag, 1950. 652 s.
15. Koch H.Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition: 3 Bde. Bd III. Leipzig–Rudolstadt: Bey A.F. Вцhme, 1793. 3 v.: musik.
16. Lubin, E. The Piano Duet. New York: Da Capo Press, 1976. 221 p.
17. Worbs, H.Chr. Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhдндiger Klaveirmusik. Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages. Leipzig: VEB, Breitkopf&Hдrtel Musikverlag, 1956. S. 170–175.

REFERENCES

1. Abert, H. (1978). W. A. Mozart. Part 1. Vol. 1. Moscow: Music. [in Russian]
2. Abert H. (1980). W. A. Mozart. Part 1. Vol. 2. Moscow: Music. [in Russian]
3. Abert H. (1983). W. A. Mozart. Part 2. Vol. 1. Moscow: Music. [in Russian]
4. Bialyi I. (1989). From the History of the Piano Trio: Genesis and the Formation of the Genre. Moscow: Music. [in Russian]

5. Kirillina L. (1987) Sonata cycle and sonata form in Beethoven's representations. Musical language, genre, style. Moscow: Moscow State Conservatory, pp. 96–114. [in Russian]

6. Kirillina L. (1996) Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Self-awareness of the era and musical practice. Moscow: Moscow State Conservatory. [in Russian]

7. Nohl L. (1882) The historical development of Chamber Music and its significance for the musician. St. Petersburg: Yurgenson. [in Russian]

8. Polskaya I. (2001) The Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics. Kharkiv: KhDAK. [in Russian]

9. Polskaya I. (1992). The development of the Piano Duet Genre in Austro-German romantic music (PhD). Sanct-Petersburg, N. A. Rimsky-Korsakov Sanct-Petersburg State Conservatory. [in Russian]

10. Polskaya I. (2003) Chamber Ensemble: theoretical and culturological aspects (Hab. Dr.), Kyiv, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Russian]

11. Sorokina E. (1988). The Piano Duet: A History of the Genre. Moscow: Music. [in Russian]

12. Chicherin G. (1971) Mozart. 4th edition. Leningrad: Music, Leningrad branch. [in Russian]

13. Einstein A. (1977) Mozart. Personality. Creation. Moscow: Music. [in Russian]

14. Georgii W. (1950) Geschichte der Musik für Klavier zu vier Händen von dem Anfängen bis zur Gegenwart. Klaviermusik. Part II. Zürich: Atlantis Verlag. [in German]

15. Koch H.Chr. (1793) Versuch einer Anleitung zur Composition. Vol. 3. Leipzig Rudolstadt: Bey A.F. Böhme. [in German]

16. Lubin E. (1976) The Piano Duet. New York: Da Capo Press. [in English]

17. Worbs H. Chr. (1956) Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhändiger Klaviermusik. Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages. Leipzig: VEB, Breitkopf&Härtel Musikverlag. S. 170–175. [in German].

УДК 78.071.1(44)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-2>**Оксана Олександрівна Александрова**

ORCID: 0000-0001-5106-8644

доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
aleksoks71@gmail.com

Катерина Юріївна Краснощок

ORCID: 0000-0003-0804-6807

кандидат мистецтвознавства,
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
katryn4444@gmail.com

ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЦИКЛ «БЕСТІАРІЙ АБО КОРТЕЖ ОРФЕЯ» ЛУЇ ДЮРЕЯ: ВІД ПОЕТИЧНОЇ МЕТАФОРИ ДО МУЗИЧНОГО СМИСЛООБРАЗУ

Мета роботи – виявити й дати характеристику наскрізним лейтмотивам і ритмоформулам вокально-інструментального циклу Л. Дюрея, що поглиблюють смисловий зміст поезики Г. Аполлінера і становлять основу системи музично-поетичних метафор. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-контекстуальному, компаративному й системно-аналітичному методах. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві аналізується вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея», досліджується естетика французького модернізму з погляду втілення поетичних метафор у семантиці музичного твору. **Висновки.** Аналіз музичної драматургії циклу показав, що на початку 20-х років ХХ століття Л. Дюрей відмовився від властивої його раннім творам тонально-гармонічної системи письма, звернувшись до атональної музики. У рамках нової техніки виявлено звернення до «світлих» і «темних» тональних сфер, дієзних або бемольних, що дало змогу композитору поглибити музичні смислообрази поетичних метафор. «Білі» тональні сфери також присутні в циклі, їх подано в зіставленні з контрастними образами (№ 22 «Голуб» – образ чистоти, «№ 23 «Павич» – дурниці й порожнечі).

У ході аналізу інтонаційної драматургії вокально-інструментального циклу «Бестіарій або Кортєж Орфея» Л. Дюрея виявлена система лейтинтонем і ритмоформул, що становить семантичну палітру твору. Смислові одиниці, складники драматургії циклу, відображають принцип «кодування», властивий модернізму як художньому напрямку початку ХХ століття, є втіленням поетичних метафор у музичних смислообразах. Зіставлення концепцій поеми «Бестіарій або Кортєж Орфея» Г. Аполлінера й вокально-інструментального циклу Л. Дюрея довело, що в композиторській інтерпретації зберігається первісна творча ідея духовного очищення шляхом осягнення людських недоліків, подолання власного еґо, милування красою світу, осмислення високої сили любові. Композиція вокально-інструментального циклу ідентична літературному першоджерелу; виняток становлять номери «Орфей», які є рефреном композиції Г. Аполлінера та відсутні в композиторській інтерпретації Л. Дюрея.

Ключові слова: інтонаційна драматургія, лейтинтонема, модернізм, поетична метафора, ритмоформула. семантика, смислообраз.

Aleksandrova Oksana Oleksandrivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental Training of Teachers of the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy of Kharkiv Regional Council

Krasnoshchok Kateryna Yuriivna, Ph.D. in Musicology, Accompanist at the Department of Vocal and Choral Training of the Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy of Kharkiv Regional Council

Vocal and instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” by Louis Durey: from poetic metaphor to musical semantics

The purpose of the article is to identify and characterize the cross – cutting leitintonemes and rhythm patterns that deepen the semantic content of Guillaume Apollinaire’s poetics and form the basis of the system of musical and poetic metaphors. The research methodology is based on historical-contextual, comparative, and system-analytical methods. The scientific novelty of the research consists in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the vocal-instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” is analyzed, the aesthetics of French modernism is studied from the point of view of the embodiment of poetic metaphors in the musical work’s semantics. Conclusions. An analysis of the cycle showed that in the early 1920s L. Duray abandoned the tonal-harmonic system of writing inherent in his early works, turning to atonal music. As part of the new technique, an appeal was made to the “light” and “dark” tonal spheres, sharp or flat, which allowed the composer to deepen the musical meanings of poetic metaphors. “White” tonal spheres are also present in the cycle, they are presented in comparison with contrasting images (№ 22 “Pigeon” – the image of purity, “№ 23 “Peacock” – nonsense and emptiness). During the analysis of intonation dramaturgy of the vocal-instrumental cycle “Bestiary or Cortege of Orpheus” Louis Durey identified

system of leitintonemes and rhythm patterns that components the semantic palette of the work. The semantic units found in the dramaturgy of the cycle reflect the principle of “coding” inherent in modernism as an artistic direction of the early XX century, and are the embodiment of poetic metaphors in musical semantic images. Comparison of the concepts of the poem “Bestiary or Cortege of Orpheus” by Guillaume Apollinaire and the vocal-instrumental cycle by Louis Durey showed that the composer’s interpretation preserves the original creative idea of spiritual purification by understanding human shortcomings, overcoming one’s own ego, admiring the beauty of the world, and understanding the high power of love. The composition of the vocal-instrumental cycle is identical to the literary source; the exception is the numbers «Orpheus», which are the refrain of the composition by Guillaume Apollinaire and are absent in the composer’s interpretation by Louis Durey.

Key words: intonation dramaturgy, leitintonemes, modernism, poetic metaphor, rhythm patterns. semantics, semantic image.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на межі ХХ–ХХІ століть модернізм як художній напрям викликає науковий інтерес, проте деякі з яскравих зразків, що вказують на його специфіку, до сих пір не досліджені. Серед них – вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея «Бестіарій або Кортєж Орфея» на вірші Г. Аполлінера, що став у період становлення французького модернізму (20-ті роки ХХ століття) епохальним і показовим у плані відображення нових художньо-естетичних принципів.

Епосі «високого модернізму» (поняття А. Венкової [2]) властивий метод нового «кодування», що супроводжується методом «параду метафор», що розкритий М. Сапоновом у працях про Ж. Кокто й відповідає художнім принципам, властивим діячам мистецтва 20-х років ХХ століття [4]. З одного боку, він спрямований на архаїзацію, звільнення від усього наносного (ідея нової простоти), з іншого – виводить твір мистецтва на новий рівень складності, завдяки системі художнього шифрування.

Мета дослідження – вивчення вокально-інструментального циклу Л. Дюрея «Бестіарій або Кортєж Орфея» на тексти однойменної поеми Г. Аполлінера в контексті системи художньо-естетичних принципів французького модернізму; у виявленні загальних закономірностей і відмінностей у драматургії композиторської інтерпретації та її однойменного літературного першоджерела.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджується вокально-інструментальний

цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея з погляду втілення ключових ідей модернізму, закладених у поетичному тексті літературного першоджерела. Для більш глибокого розуміння вербального тексту Г. Аполлінера зроблено підрядковий переклад і його семантичний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Однією з характеристик художнього напрямку, що одержав назву модернізм, є синтез мистецтв, заснований на тісному творчому контакті представників різних видів мистецтва. Така взаємодія втілилася в авторських концепціях і їхніх художніх рішеннях. Поети взяли на себе місію «пророків» Нового мистецтва або «Мистецтва № 2» (за визначенням М. Ліфшиця), серед них — Ж. Кокто й Г. Аполлінер.

Основоположник сюрреалізму Г. Аполлінер по духу був близький композиторам «Групи Шести», про що свідчить низка творів, які є музичними інтерпретаціями його поетичних текстів. Показовим у цьому плані є вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея (1919).

Художній задум і зміст циклу віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера пов'язані з традиціями літературного середньовічного збірника «*Becstiarій*» (від лат. *bestia*, «звір»). У ньому розкривається взаємозв'язок світу земного (тілесного) і світу духовного. Основне завдання спрямовано на зображення й протиставлення один одному добрих і злих сил через репрезентацію «чистих» і «нечистих» за християнськими мірками тварин, між якими проводяться аналогії й протиставлення.

Поезія Г. Аполлінера містить високу концентрацію поетичних метафор. На думку Евелін Юрард-Вільтар, «поет може говорити тільки метафорами» [20, с. 86]. Це дає змогу побачити зв'язок між предметами дійсності, які далеко розведені в матеріальному світі, але з'єднані в мовному.

На відміну від поеми Г. Аполлінера, що включає тридцять віршів, вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея складається з 26 номерів. Композитор зосереджує свою увагу тільки на алегоричних портретах тварин, виключаючи номери «Орфей», що є своєрідним рефреном поетичної композиції.

Наслідуючи логіку поета, Л. Дюрей залишає послідовність номерів поетичного першоджерела. Як і в поемі Г. Аполлінера, у вокально-інструментальному циклі представлені стихії

землі, води і повітря. Заключний номер «Бик» синтезує божественний і земний початки, що дає право вважати цей номер утіленням вогненної стихії.

Смислова семантика «Бестіарію» Л. Дюрея проявляється й через систему ремарок-станів, яка не супроводжується композитором точними темповими характеристиками. Кожен тип того чи іншого тварини являє собою особливий *сміслообраз*, відтворений композитором за допомогою комплексу семантичних музичних засобів.

Вокально-інструментальний цикл обрамляють такі вірші: № 1 «Черепаша» і № 26 «Бик». Перший номер рясніє квартетними інтонаціями, які виявляються у фактурному викладі (квартеті структури) партії фортепіано. Заклична семантика – це авторська заявка основної ідеї циклу: від темряви до світла. Заключний номер «Бик» наповнений урочистою величчю (показова авторська ремарка «*Solennel*» «*Урочисто, сонячно*»). Основним семантичним зерном є образ «трубного гласу» херувимів, що втілений за допомогою ритмоформули шістнадцята-восьма на фоні багаторазового повторення двох паралельних квінт по звуках *c* й *a* в партії фортепіано.

№ 2 «Кінь» містить образ «золотої колісниці», візник якої – сам Поет. Переконливий характер вступу (ремарка «*decide*» «рішуче»). Багаторазове відтворення однієї й тієї ж ритмоформули візуалізує образ «колеса» (колесо колісниці та кругла форма сонця). Незважаючи на те що музика цього номера атональна, відчуються мажорно-мінорні зв'язки (центральним «тоном» композиції є звук «e»). Форма – варіантно-строфічна. Вокальна партія включає лейтинтонеми висхідну кварта на початку фраз соліста. Мелодійна лінія має висхідну спрямованість, яка стверджує рух до світла. Вступ і закінчення засновані на одному й тому ж інтонаційному матеріалі, однак висновок подано в укрупненні (ущільненні фактури, октавне подвоєння).

№ 3 «Тибетська коза» створює образний контраст. Основна ідея тексту Г. Аполлінера полягає в тому, що багатство, сила, влада не варті істинної любові. Поет грає метафорами, згадуючи золоте руно як символ багатства й зіставляючи його із жіночими косами. Л. Дюрей указує на загальний стан номера композиторською ремаркою «*tendrement*» («ніжно»). Високий регістр фортепіанного вступу налаштовує на піднесений тон висловлювання. Інтонаційна драматургія ґрунтується на син-

копованому ритмі, висхідних інтонаціях. Номер відрізняє тонка аогоїка. У тридольності превалує відчуття танцювальності, кружляння. Висхідний рух заключної музичної фрази завершує відтворення образу «неземної краси».

У № 4 «Змія», продовжуючи поетичне міркування про красу, Г. Аполлінер малює образ злого спокусника, що губить жіночу красу. Композиторська ремарка «*capricieux*» (капризно) відповідає змісту вербального тексту.

Фортепіанний вступ виявляє забарвлення *E-dur* і номер загалом близький дієзній сфері. Мотивне «кружляння» першого розділу двочастинної композиції різко обривається акордом *a-moll* на словах, які перераховують імена знаменитих жінок: «Єва, Еврідіка, Клеопатра!». Після цього мініатюрного речитативу й фермати повертається первісний мелодико-ритмічний рух. Висхідний рух водночас у фортепіанній і вокальній партіях призводить до кульмінації (мелодійна вершина – *gis* другої октави). Далі слідує спадний рух, заснований на мотивно-варіантному розвитку, динаміка істає в *diminuendo*.

№ 5 «Кіт» містить поетичну метафору, пов'язану з образом домашнього вогнища та мрією про «розсудливу дружину», що володіє душею «живою і близькою». Інтонаційна драматургія вірша заснована на широких мелодичних фразах, розгорнутому мелодійному русі. У цьому номері циклу також продовжують домінувати кварто-квінтові співзвуччя й багаторазові повторення низхідної інтонами кварта, які уособлюють «земну любов». Розмір 5/4 надає номеру схвильованість. Вступ ґрунтується на повторах фраз пісенного характеру, які потім дублюються солістом. У другому розділі в партії фортепіано виявляються інтонації похитування, за образним наповненням близькі колисковій, вокальна партія стає мелодекламаційною. У третьому умовному розділі з'являється тріольний ритм. Усі три розділи нерівновеликі й розрізняються за типом фактури. Завершення повертає лейтінтономом зі вступу. Динаміка гасне до *pp*.

№ 6 «Лев» оповідає про долю Лева, який «панує за прутами звіринця». Основна думка вірша полягає в тому, що влада земна безсила, жалюгідна й невічна. Композитор поглиблює сенс, закладений у вірші Г. Аполлінера. Основною лейтінтономом є мотив, заснований на повторному русі паралельними квартами. Цей лейткомплекс уособлює рух по колу.

Мотиви вокальної партії мають спадну спрямованість зі стрибками вниз у кінці кожної фрази соліста (на септиму, квінту, секунду).

Мелодико-ритмічне остинато створює алузію на жанр пасакалії. Номер стверджує бемольну сферу (протягом усього вірша з музикою в інтонаційній драматургії превалює забарвлення *b*).

Наступні вірші № 7 «Заєць» і № 8 «Кролик» зіставляють зовні близьких, але різних за образним змістом тварин. Якщо портрет метушливого зайця переданий за допомогою пунктирного ритму й синкопування, то образ кролика Л. Дюрей відтворює однотипними ритмокомплексами на фоні вальсоподібного руху.

У № 9 «Верблюд» автор поетичного тексту вказує на паралель свого життя і принца дона Педро Португальського, який учинив подорож разом із дванадцятьма супутниками на чотирьох верблюдах, описану Гомесом де Сантістеваном.

Семантика смислообразу верблюда неоднозначна. Його основні значення – царственість, велич, сталість і повага. Поет «грає» із цифрою 4, яка символізує чотири сторони світу й чотири стихії. Важливий також аспект шляху, на який вказує поет: до Святої Землі, у царство «світла».

Авторська ремарка Л. Дюрея «*avec entrain*» («із запалом») задає енергійний характер. Розмір 2/4, «галопований крок», «бадьорі підскоки», грайливий початок ритмічних побудов зі зміщенням сильної частки на другу за рахунок акцентуації в партії фортепіано, надають номеру оптимістичний настрій.

Цей номер має два розділи, що контрастують один з одним (другий більш спокійний). Вступ складається з декількох лейтинтоном. Перша будується на висхідній квінті, друга представлена в звуковому комплексі нижнього регістра партії фортепіано, в якому звукообразальними прийомами стилізовано мідні духові інструменти.

Гармонічний аналіз виявляє наявність акордів кварто-квінтової структури, що чергуються з тризвуком VI-го ступеня, превалює цілотонове забарвлення. Звук *es* є смисловою домінантою всього номера. Так, другий рядок поетичного тексту, якому передують коротка інтермедія у фортепіанній партії, базується на органному пункті звуку *es*. Вокальна партія відрізняється ладовими устремліннями (превалює *f-moll*). Показово, що № 9 «Верблюд» починається висхідною квінтою і закінчу-

ється її дзеркальним відображенням. Завдяки цьому прийому композитор відтворює образ колеса вже в масштабі драматургії всього вірша.

У № 10 «Миша» Л. Дюрей оповідає про час. Це досягається завдяки поєднанню відразу двох інтоном у партії фортепіано: руху чотирьох восьмих по колу і спадного мотиву чотирьох восьмих терціями в басу.

У № 11 «Слон» композитор міркують про славу, репрезентує поетичну метафору за допомогою семантичного смислообразу. Імітація звучання «дзвонів» досягається завдяки перекличці акцентованих *basso-ostinato*, збільшеному тризвуку, розщепленню тонів, відтворюючому ефект призвуків і вібрацій.

№ 12 «Гусениця» відзначений простотою викладу, характеризує працю, про яку оповідає Г. Аполлінер і яка є прекрасною своїм спокоєм у досягненні художнього результату творчості. Цей вірш із музикою має варіантно-строфічну форму, поданий у вкрай лапідарній манері. Заключний епізод заснований на квартових інтонаціях.

У № 13 «Муха» мова йде не про звичайних представників цього класу. Дотримуючись методу парадоксу, поет ототожнює всіма нелюбимих комах із чарівними мухами Норвегії, безсмертними і здатними за допомогою магії переводити злодіїв.

Звукообразальність досягається завдяки накладенню двох фактурних пластів: невблаганне кружляння секвенцій нижнього голосу й *tenuto* середнього голосу. Для передачі образу «чистих» немов сніжинки мух Л. Дюрей задіює верхній регістр фортепіано, педаль і дієзну тональну сферу. Лінія вокальної партії досить розвинена. Також, як і в попередньому номері, остання фраза соліста репрезентує два квартових хода вгору-вниз, немов образ реальний і відбитий у дзеркалі.

У № 14 «Блоха» Л. Дюрей використовує скачки, безпедальне звучання, акценти. Характерна динаміка – *f*. Друга фраза в партії фортепіано виявляє паралельні співзвуччя, які об'єднують дві кварта. Далі в партії фортепіано дублюється вокальна фраза «*Tout notre sang coule pour eux*» («вся наша кров тече для них»), це – смисловий центр вірша. Заключний розділ контрастує з попереднім музичним матеріалом (темп *lento*, паралельні секунди в басу й терції у верхньому голосі звучать у протилежному русі), що обумовлено вербальним текстом-висновком «*les bien aimes sont malheureux*» («закохані нещасні»).

№ 15 «Коник» — це ще один зразок вірша з музикою, що репрезентує ідею «нової простоти». Номеру властива композиційна стрункість, найдрібніші деталі інтонаційних змін знаходять семантичний сенс у концепції цілого. Ключова фраза-тема проводиться п'ять разів: у вступі, у першій фразі вокальної партії, далі в основному матеріалі фортепіанної інтермедії, у заключній фразі в соліста й, нарешті, у фортепіанному завершенні. На цьому ж музичному матеріалі побудована й кульмінація.

У вірші-роздумі № 16 «Дельфін» думки Г. Аполлінера звернені до водного ссавця, наділеного високим інтелектом. Образ дельфіна поданий Л. Дюреєм у розміреному оповідальному русі, що підкреслюється авторською ремаркою «*tranquille*» («*спокійно*»). У цьому номері особливо наочно звукообраз взаємодіє з формообразом. Музична палітра партії фортепіано знову являє лейтінтонему кола, подану в зображальній манері, оскільки відображає й образ морського прибою. Ця семантична одиниця заснована на багаторазово повторюваних однотипних фігураціях у партії фортепіано на довгій педалі (три такти), підкреслена ремаркою композитора. Усі вокальні фрази накладаються на цей музичний матеріал, не взаємодіючи з ним, а у вільній манері декламуючи поетичну думку.

Показовим є оригінальне композиторське рішення: музична думка немов виростає зі звуку «а», що є налаштуванням камертона, увагу слухача фокусується саме на цьому тоні, з якого починається й вокальна, і фортепіанна партії. Цей прийом обумовлений тим, що, як відомо, дельфіни спілкуються за допомогою ультразвуків.

Вербальний текст Г. Аполлінера, покладений в основу № 17 «Спрут», вражає щирістю самокритики автора. Він оповідає про усвідомлену людську жорстокість і про покаяння. Л. Дюрей глибоко відчув поетичну метафору вірша, що підкреслює його авторська ремарка «*indolent*» («*болісно*»). Вокальна партія демонструє речитативний склад мелодії, досить напружено поданий за допомогою шістнадцятих тривалостей. Знову проступають наскрізні квартові та квінтові висхідні інтонації.

Вірш повертає слухача в холодну бемольну сферу, сповіщаючи про щось похмуре. «Блукання» між тональностями *f-moll* і *c-moll*, що знаходяться між собою в кварто-квінтовому співвідношенні, підсилює загальний напружений характер номера, що складається з двох розділів.

На особливу увагу заслуговує лейтинтонома, тричі застосована композитором у цьому номері. Умовно її назвемо лейтинтономою «хлиста». Немов удар шупалець зловісного спрута у звуковій палітрі партії фортепіано звучить арпеджирований акорд шістнадцятими, витримані тони якого зливаються в напружений кластер. Немов невблаганно затягувана до неможливості пружина, багаторазово повторюється послідовність одних і тих же звуків тріолей, готує слухача до основної думки вірша Г. Аполлінера, за своїм наповненням близькою до сповіді: «Це чудовисько – Я».

№ 18 «Медуза» репрезентує ще один образ водної стихії. Вірш Г. Аполлінера присвячено дивним істотам із «фіолетовою шевелюрою», шупальцями, спраглим дочекатися бурі, яка, як зізнається поет, і в його натурі. Наслідуючи поета, Л. Дюрей подає образ медузи досить естетично і хвилююче. Аналіз інтонаційної драматургії виявляє наявність звукозображального моменту, заснованого на русі однотипних груп шістнадцятими тривалостями з устремлінням до сильної долі *tenuto* (пульсуючі рухи медузи у воді). У фактурі переважає висхідний рух, що свідчить про ідеї автора передати образ піднесеного, навіть захопленого ряду. Це підтверджується й загальною дієзною тональної сферою. Вкраплення дієзних звуків тональності *E-dur* немов «підсвічують» музичну тканину цього твору.

№ 19 «Рак» становить семантичний контраст із попереднім музично-поетичним номером. Рак – істота, яке задкує. На цю характерну рису, яку Г. Аполлінер уподібнює людській невпевненості, автори й зробили смисловий акцент. На відміну від попереднього образу, рак позбавлений однакового музичного викладу. Незважаючи на ремарку «*timide*» («соромливо») та основний динамічний план на *p*, цей номер наповнений ритмічною різноманітністю. Основний мелодико-ритмічний мотив уперше репрезентується партією фортепіано й несиметрично проводиться чотири рази. Контур цієї побудови – гнучкий і вишуканий, орієнтований на тонкі грані людської душі. За інтонаційним рухом – це ще одна модифікація символу кола, улюблена модерністами. Мелодекламація вокальної партії оповідного плану та близька сповіді людської душі. Виростаючи з вершини джерела «*d*», відповідної поетичному тексту «*incertitude, o mes delices*» («невпевненість – о, мої насолоди»), вокальна фраза спускається вниз. Л. Дюрей разом із поетом журиться про те, що людина схильна йти від дійсності.

Весь номер репрезентує нейтральну «білу» сферу, близьку за семантикою до тональності *a-moll*, однак заключна фраза призводить до переважного устою «е».

Міркування авторів про міщанський спосіб життя в № 20 «**Короп**» демонструє його неприйняття. Звідси – ремарка «*triste*» («сумно»). Фортепіанний вступ виконує ілюстративну функцію – відтворює образ застиглої дзеркальної річкової глади. Л. Дюрей знову звертається до «холодної» бемольної сфери. Вокальна й фортепіанна партії контрастують між собою. Якщо партії фортепіано композитор доручає звукозображальні елементи (блискуча луска, сплески води від хвоста риби, річковий бриз), вокальна партія – це звернення до коропів, спроба вивести їх із вічного меланхолійного спокою, ледарства й задоволеності.

Контур мелодії соліста спрямований на підйом до вершини «*es*», що збігається з вербальним текстовим закликком «*Коропи*», потім поступово опускається. Остання вокальна фраза звучить як висновок, закінчується речитацією на «білому» звуці «*c*».

№ 21 «**Сирени**» – унікальний за своєю семантичною значущістю, стверджує трагічний початок, пов'язаний з образом жорстоких міфічних істот. Перша строфа вірша з музикою заснована на остинатній ритмоформулі зловісного напруженого характеру із затактною інтонацією, друга строфа стверджує тріольну фактуру з упровадженням тремоловальних послідовностей.

Ідея чистоти, світла і щирої любові проголошується в № 22 «**Голуб**». Розповідаючи про любов до земної жінки, Л. Дюрей наділяє цей образ жіночністю і теплотою. Простота мелодії вокальної партії уособлює шире освідчення. Музична палітра близька жанру коліскової й містить наскрізний пунктирний ритм.

Контрастуючи з попереднім номером, № 23 «**Павич**» утілює образ банальної краси. Інтонаційне становлення характеризується синкопованим ритмом, розрідженою фактурою, невігадливою примітивною мелодикою. Партія фортепіано представлена рухом паралельних секстакордів.

Поетична метафора Г. Аполлінера «*Мое бідне серце є ібіс*» («*Mon couer pauvre est un Hibon*») у № 24 «**Філін**» дає змогу стверджувати, що основний смислообраз, репрезентований Л. Дюреєм, подібний до биття людського серця, серця самого Поета. Цей висновок ґрунтується на взаємодії декількох інтонацій, що становлять три семантичних пласти: 1) гармонічні

співзвуччя в одночасному квінтовому звучанні; 2) їх аналоги в розкладеному вигляді; 3) низхідний рух на кварту й подальшу секунду в секвентному викладі, оформлений як «інтонація зітхання» у верхньому голосі партії фортепіано. Тональна сфера номера – дієзна, основний центр тяжіння – звук «*cis*». Вокальна партія заснована на інтонемі похитування, принцип тематичного розвитку – варіантно-остинатний. Кожна нова вокальна фраза закінчується питальною інтонацією: двічі на б2, потім на м3 і в завершенні номера на ч5. Виявляється теситурний підйом у партії соліста, який свідчить про те, що ліричний герой поеми вже близький до духовного просвітлення. Заключний акорд партії фортепіано стверджує кварто-квінтове співзвуччя.

У драматургії циклу «Бестіарій або КORTEЖ Орфея» покажемо для естетики французького модернізму з погляду втілення поетичних метафор у семантиці музичного твору є № 25 «Ібіс». Наближаючись до фіналу циклу, смислообрази, пов'язані із символом Сонця (Орфея), стають більш рельєфними. У вербальному тексті виявляються й кілька символів смерті: латинь (як мертва мова), Ніл (як символ цивілізації, що пішла назавжди). Музична драматургія номера ґрунтується на синкопованому ритмічному *ostinato*, що відтворює образ неблаганного руху, що підкреслюється авторською ремаркою «*anime*» («*схвильовано*»). Взаємодія цього образу з розгорнутою мелодією вокальної партії символізує активну життєву позицію Поета, що не побоявся спуститися в пекло в пошуках істини на благо світу. Тональна сфера – темна, бемольна.

У номері «Ібіс» знову партія соліста починається з верхини-джерела і складається з декількох фраз, які стверджують смислово семантику смерті в ім'я досягнення божественного світла. Завдяки введенню форшлагів у заключній фразі партії фортепіано, що звучить як гімн, останні рядки вірша, проголошені солістом, подаються Л. Дюреєм як «поетичне одкровення» всього цього номера.

Висновки. Зіставлення концепцій поеми «Бестіарій або КORTEЖ Орфея» й однойменного вокально-інструментального циклу показало, що в композиторській інтерпретації Л. Дюрей дотримується первісної творчої ідеї духовного очищення та вдосконалення через осягнення людських недоліків, подолання власного *Ego*, милування красою світу, осмислення високої сили любові. Музична драматургія циклу зберігає

основну ідею поетичного першоджерела – «від темряви до світла». Кожному номеру передує особлива «ремарка-стан» без указівки точної темпової характеристики, що відповідає завданню ввести інтерпретатора в образний світ поета.

Композиція й послідовність номерів вокально-інструментального циклу також ідентична літературному першоджерелу за винятком номерів «Орфей», який є рефреном поеми Г. Аполлінера та відсутній у композиторському трактуванні Л. Дюрея.

Аналіз музичної драматургії циклу показав, що на початку 20-х років ХХ століття Л. Дюрей відмовився від властивої його раннім творам тонально-гармонічної системи письма, звернувшись до атональної музики. У рамках нової техніки виявлено звернення до «світлих» і «темних» тональних сфер, дієзних або бемольних, що дало змогу композитору поглибити музичні смислообрази поетичних метафор. «Білі» тональні сфери також присутні в циклі, їх подано в зіставленні з контрастними образами (№ 22 «Голуб» – образ чистоти, «№ 23 «Павич» – дурниці й порожнечі).

Виявлено такі наскрізні лейтинтонеми: лейтинтонема «моста» (вступний мотив і його відображення в завершенні), дзеркала (кварти вгору-вниз), лейтинтонема дзвонів, «хлиста» (№ 17 «Спрут»). Кварто-квінтови ходи пронизують усі рівні смисло- й формоутворення, що свідчить про маніфестальну природу твору. Серед наскрізних ритмоформул варто вказати на синкопування, пунктирний ритм, наявність форшлагів.

Аналіз інтонаційної драматургії циклу Л. Дюрея виявив глибоке розуміння композитором поезики Г. Аполлінера, що відбилося в музичній семантиці. Особлива система наскрізних лейтинтонем і ритмоформул стала свого роду модифікацією поетичних метафор, які пронизують тексти Г. Аполлінера. Ці смислові одиниці, що виявлені в драматургії циклу, відображають метод «кодування», властивий естетиці модернізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян К. ХХ век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений: монография. Москва : Академический проект, 2005. 336 с.
2. Венкова А. Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2001. 225 с.

3. Гнездилова Е. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс: дисс. ... канд. фил. наук: 10.01.03 «Литература славянских народов». Москва, 2006. 200 с.
4. Кокто Ж. Петух и Арлекин / сост., предисл. и избр. примеч. М. Яснова. Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. 864 с.
5. Краснощек Е. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / ХНУМ им. И.П. Котляревского. Харьков, 2012. 17 с.
6. Краснощек Е. «Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий или коротж Орфея» Ф. Пуленка. *Наука. Искусство. Культура*: науч. журнал. Белгород, 2016. Вып. 12. С. 25–34.
7. Краснощек Е. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук* / Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 29. С. 112–120.
8. Лифшиц М. Почему я не модернист?: монография. Москва: Классика XXI века, 2009. 606 с.
9. Модернизм. Анализ основных направлений / под ред. В. Ван-Слова, М. Соколова. Москва: Искусство, 1987. 302 с.
10. Петров М. Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.): автореф. дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.04 «Эстетика» / Лит. ин-т им. М. Горького. Москва, 2002. 28 с.
11. Пoesия французского сюрреализма: антология / пер. с фр.; сост., предисл. и коммент. М. Яснова. Санкт-Петербург: Амфора, 2003. 562 с.
12. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: монография. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.
13. Digithèque Université Libre de Bruxelles. 1989 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles., 1989. 137 p.
14. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit à l'oeuvre publiée), Digithèque Université Libre de Bruxelles; Composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

REFERENCES

1. Akopyan, K. (2005). XX century in the context of art. Case history as a reason for reflection: monograph. Moscow: Academic project. [in Russian].
2. Venkova, A. (2001). Culture of modernism and postmodernism: reader and viewer in the author's picture of the world: The dis. Phd of

cultural studies: 24.00.01 – Theory and history of culture. St. Petersburg [in Russian].

3. Gnezdilova, E. (2006). The myth of Orpheus in the literature of the first half of the twentieth century: R. Rilke, J. Cocteau, J. Anouil., T. Williams: The dis. Phd of phil. Sciences: 10.01.03 – Literature of the Slavic peoples. Moscow [in Russian].

4. Cocteau, J. (2000). Rooster and Harlequin. St. Petersburg: Kristall [in Russian].

5. Krasnoshchek, E. (2012). Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of representatives of French modernism of the XX century: The thesis dis. Phd of art history: 17.00.03 – Musical Art. Kharkov [in Russian].

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

7. Krasnoshchek, E. (2020). Louis Durey's vocal cycle «Three Basque Songs» on poems by Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. *Relevant nutritional sciences*. Vol. 29. pp. 112–120. Drogobyt'sk I. Franko State Pedagogical University [in Russian].

8. Lifshits, M. (2009). Why am I not a modernist?: monograph. Moscow: Classics of the XXI century [in Russian].

9. Modernism, (1987). Analysis of the main directions. Moscow: Art, 1987. [in Russian].

10. Petrov, M. (2002). The language of art and the picture of the world (from the history of the artistic culture of France at the beginning of the XX century): The thesis Phd of philosoph. sciences: 09.00.04 – Aesthetics of Literature. Moscow [in Russian].

11. Poetry of French surrealism: anthology, (2003). St. Petersburg: Amphora [in Russian].

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

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

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

УДК 78.071.2(73=161.2)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-3>**Юлія Олександрівна Осмачко**

ORCID: 0000-0002-3274-1888

*аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування**Навчально-наукового інституту музичного мистецтва**Дрогобицького державного педагогічного університету**імені Івана Франка**yuliaosmachko@ukr.net*

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ КОГОРТИ УКРАЇНСЬКИХ ПІАНІСТІВ У ПІВНІЧНІЙ АМЕРИЦІ

*Питання розвитку музичного мистецтва української діаспори є невід'ємною частиною національної музичної культури та освіти. Різноманітні соціальні й економічні труднощі, дві світові війни, полон, примусові вивезення, панування більшовицького тоталітарного режиму й стали тими історичними підставами для еміграції. Життя діаспори укладалося так, що частина українських емігрантів, зокрема й митців, змушена була рятуватися виїздом за кордон. Більшість тих, хто оселився у США та Канаді, згодом стали невід'ємною складовою частиною населення цих країн. Саме північноамериканська українська діаспора належить до найбільш організованої національної меншини у світі з високим рівнем освіти і культури. Провідна роль у цьому доволі складному процесі належить українським митцям, зокрема піаністам, праця яких сприяла розквіту української музичної культури. **Мета роботи** полягає в розкритті історичних передумов появи українських піаністів на теренах Північної Америки. **Методологія дослідження** спирається на хронологічний та історичний методи, що дає змогу детально окреслити періоди становлення української діаспори в часовій послідовності. **Наукова новизна** полягає у більш глибокому вивченні передумов появи піаністів у діаспорі, їхнього життя та побуту, способів виживання, праці та, головне, мистецької діяльності. **Висновки.** Загалом усе багатство соціальних, освітніх, культурних та мистецьких надбань української діаспори Північної Америки засвідчує, що, незважаючи на доволі складні матеріальні та соціальні умови, музиканти-переселенці постійно підтримували музичну складову частину свого буття на чужині. У процесі розвитку музичного мистецтва та освіти діаспори вагому роль відіграли митці, зокрема й піаністи, творчі здобутки яких мають важливе історико-культурне значення не лише для національного, а й світового мистецького простору, а їхня яскрава педагогічна, концертна діяльність й активна громадянська позиція сприяють утвердженню української культури серед чужоземного населення.*

Ключові слова: українська еміграція, закордонне українство, піаністи діаспори.

Osmachko Yuliia Oleksandrivna, Postgraduate Student at the Chair of Methodology of Musical Upbringing and Conducting of the Institute of Music of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Historical prerequisites for the emergence of a cohort of Ukrainian piano players in North America

*The issue of development of musical art in the Ukrainian ùmigrù environment is an integral part of the national musical culture and education. Miscellaneous social and economic hardships, two World Wars, POW camps, forced deportations orchestrated by the Bolshevik totalitarian regime have in fact become the historical reasons for emigration. The life in the Diaspora was organised in such a way that a part of Ukrainian ùmigrùs, including artists, were forced to escape prosecution by fleeing abroad. The predominant number of those who settled in the United States and Canada have ultimately become integral elements of the population of these countries. Ukrainian Diaspora in North America is one of the most organised, active, and vibrant ùmigrù communities in the world, boasting a high level of education and cultural life. The leading role in this rather complicated process belongs to Ukrainian artists, including piano players, whose work contributed to the booming development of Ukrainian musical culture. **The purpose of the article** consists in revealing historical prerequisites that have enabled the emergence of a cohort of Ukrainian piano players in North America. **The methodology of the research** is based upon the chronological and historical methods which allow us to outline periods of emergence of Ukrainian Diaspora quite specifically, in great detail, over time. **The scientific novelty** consists in the in-depth research into the prerequisites that have contributed to the emergence of piano players in the Diaspora, defined their life and everyday habits, approaches to survival, work and – last but not the least – artistic activities. **Conclusions.** By and large, the opulence of social, cultural, and artistic heritage of North American Ukrainian ùmigrùs testifies to the fact that, all of the financial and social hardships notwithstanding, the Ukrainian ùmigrù musicians kept cherishing the musical component of their new life in the New World. The process of development of musical art and education in the Diaspora was substantially assisted by artists – including piano players whose creative heritage have a substantial historical and cultural importance not only for the national but also for the global artistic space whereas their formidable teaching and concert activities as well as their active civil stance contribute to the establishment of the Ukrainian culture in a foreign land, in a foreign ethnic environment.*

***Key words:** Ukrainian ùmigrùs, Ukrainians abroad, Diaspora piano players.*

Актуальність теми дослідження. Багатство соціальних, освітніх, культурних мистецьких надбань представників діаспори засвідчує, що українська культура активно розвивається, формуючись навколо осередків збереження національної ідентичності нашого народу. Саме завдяки діаспорі в різні періоди зв'язки між Україною і світом розширювалися та міцніли, що

значною мірою сприяло налагодженню всебічної взаємодії. З огляду на це нині важливим постає вивчення питань, пов'язаних з історією еміграції, особливо для української науки.

Однією з перших праць у галузі розкриття проблем української еміграції стала праця українського історика А. Шлепакова «Українська трудова еміграція в США і Канаді» (1960) [27]. Подібні дослідження з часом публікувалися істориками та соціологами з-поза меж України, серед них праці О. Войценка, Л. Винара, О. Воловиної, В. Ісаїва, М. Куропаса, В. Маркуся, В. Маруняка, М. Марунчака, М. Мушинки та ін. Вивченням проблем української діаспори в Україні займалися В. Євтух, К. Кейданський, Б. Лановик, І. Срібняк, В. Трошинський та ін.

У праці відомого соціолога, доктора історії мистецтв Е. Сміта «Національна ідентичність» [18] доволі ґрунтовно розкривається сутність національної ідентичності та головні риси, що становлять основу національної самобутності та своєрідності. Дослідження В. Леника, С. Наріжного, Ю. Шевельова (Шереха), М. Боровика аналізують причини еміграції українців, їхнє політичне, громадсько-культурне та освітнє життя. Питань виникнення української діаспори та проблем і перспектив взаємовідносин закордонного українства та України на сучасному етапі торкаються у своїх працях А. Атаманенко [2], І. Ключковська та Н. Гумницька [9], Т. Цимбал [24].

Дослідженню культурного-мистецького, зокрема музичного, життя українських емігрантів присвячували свої праці Р. Савицький, Р. Савицький-мол. [17], З. Лисько [11], І. Соневицький [19], Л. Обух [12], а розвитку культурно-музичних осередків української діаспори в країнах Північної Америки – В. Чайка [26]. Особливо цінною джерельною базою для розкриття різнобічного мистецького життя представників української діаспори є монографія та численні статті доктора мистецтвознавства Г. Карась [7].

Мета дослідження полягає в розкритті історичних передумов появи українських піаністів на теренах Північної Америки.

Наукова новизна дослідження полягає у більш детальному вивченні діяльності піаністів у діаспорі, їхнього життя та побуту, способів виживання та професійної праці.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи історичні етапи формування українських поселень поза межами нашої держави, можна стверджувати, що найбільш кількісною та орга-

нізованою національною меншиною з високим рівнем освіти і культури у світі була північноамериканська діаспора, свідченням чого є створення широкої мережі організацій, зокрема освітніх, значна частина яких продовжує активно функціонувати і сьогодні.

Процес масової еміграції українців до країн Північної Америки наприкінці XIX – початку XX сторіччя зумовлений багатьма соціально-економічними чинниками, що призвело до зосередження на землях США та Канади сотень тисяч українських переселенців, історичний шлях яких нині тісно пов'язаний з історією цих країн. Характерною рисою представників української діаспори, що вирізняє їх серед інших народів, є те, що вони, «будучи відірваними від рідної землі, не поривали з нею зв'язків, зберігали демократичні традиції національної культури» [27, с. 3]. Традиційно історики виокремлюють чотири хвилі української еміграції до країн Північної Америки, щоправда, деякі науковці у своїх працях пропонують вдосконалити обрахунок еміграційних хвиль і вважати четвертою еміграцію, що пов'язана з «хрущовською відлигою», а сучасну еміграцію – п'ятою хвилею [2, с. 7–8].

Перша хвиля масової еміграції українців, спричинена безробіттям та значним перенаселенням українських земель, розпочалася у 1861 році і тривала аж до початку Першої світової війни, привівши за океан понад 180 тисяч українців переважно з Західної України, котрі зосереджувалися у степах Західної Канади, де була найбільша потреба в дешевій робочій силі [21, с. 29–30].

Музичне мистецтво української діаспори того часу було аматорським та представлене «прогресивними організаціями», які являли собою поєднання музичного, театрального, танцювального мистецтва та концертної діяльності. Оскільки професійних музикантів у діаспорі не було, роль організаторів музичних вистав виконували більш освічені активісти, до грона яких належать: організатор культурно-освітньої та громадської діяльності у Вінніпезі, ініціатор створення читальні ім. Т. Шевченка, фундатор української газети «Канадійський фармер» – К. Генік та Л. Антонюк, котрі одні з перших налагодили мистецьку діяльність у діаспорі, здійснивши театральну постановку вистави «Аргонавти» у Вінніпезі в 1904 році та також організувавши концерт на пошану Т. Шевченка [7, с. 223–224].

Після Першої світової війни, розпаду Австро-Угорської імперії, окупації українських територій та ускладнень економічної ситуації у 1920–1930 роках за океан подалась друга хвиля українських емігрантів, серед яких були не лише селяни, а й представники інтелігенції, ветеранських армійських кіл Української Народної Республіки. Всі вони, живучи в Україні, брали активну участь у культурно-мистецькому та громадському житті. Будучи учасниками та організаторами різноманітних драматичних гуртків і творчих колективів, маючи певний досвід, вони активно сприяли піднесенню виконавського мистецтва діаспори на новий рівень.

Міжвоєнний період у Канаді позначався доволі активною творчою діяльністю професійних солістів-виконавців, серед них: піаніст І. Мельник, скрипалі І. Кучмій, К. Гайовська, брати Т. та Б. Губицькі, віолончелісти Л. та Н. Новак; скрипалька С. Лазарович; відома українська співачка С. Крушельницька.

Незадовго до початку Другої світової війни з концертами до Канади приїздили відомі українські митці В. Ємець (1936, 1939), П. Коноplenко-Запорожець, Л. Гайдамака [6, с. 40], композитори і виконавці А. Рудницький (1938–1939), Є. Турула, П. Маценко, Я. Козарук, Л. Колесса, М. Голинський, М. Сокіл, Т. Кошиць, співаки хору і послідовники О. Кошиця – Ю. Гассан, Л. Сорочинський та інші, виступи яких, безумовно, показали іноземним слухачам доволі високий професійний рівень українського музичного мистецтва [7, с. 224–226].

З початком Другої світової війни мільйони українців, зокрема й митців, у зв'язку з жорсткими утисками та переслідуванням радянської влади змушені були рятуватися еміграцією, а деякі з них, потрапивши під репатріацію, були примусово вивезені на роботи до Німеччини.

Із завершенням Другої світової війни та розподілом німецьких земель більшість емігрантів потрапили під «відозву» та змушені були повертатися до своїх домівок, проте переселенці з України категорично відмовлялися від насильного вивезення та, шукаючи захисту, створювали відповідні табори, в яких розмішувалися численні громади українців, з офіційною назвою «табори переміщених осіб». Такого роду поселення формувались переважно в західних зонах Німеччини, Австрії, Італії та на той час налічували понад 161 табір, серед них табори Аугсбурга, Ашафенбурга, Берхтенгадена,

Ганау, Ляйпгайма, Міттенвальда, Ноймаркта, Регенсбурга, Трауншейна, Гіссена, Фюрта та багатьох інших міст, при яких активно діяли церкви, організувались хори, народні та музичні школи, театри, створювались мистецькі спілки, серед яких Об'єднання українських музик (ОУМ) (1946) та Українська спілка образотворчих мистецтв (Мюнхен, 1947), де часто організувались виставки, концерти та різноманітні культурні заходи [20, с. 72–73]. Загалом таборова структура суттєво відрізнялася від існуючої в Україні, оскільки частка представників інтелігенції тут була значно вищою. Власне, до цієї групи переміщених осіб належали митці, котрі й сприяли активному розгортанню музично-культурного життя в таборах. До їх числа належать піаністи: Роман Савицький – організатор та очільник музичних шкіл у таборах Карлсфельда та Берхтесгадена (1945–1949) [3]; Василь Шуть – активний учасник усіх культурно-мистецьких заходів та вчитель фортепіано у Ганновері; В. Безкоровайний – один з організаторів культурного життя у таборах, засновник хору; Ігор Білогруд, котрий читав приватні лекції та інші.

У 1950-х роках більшість українців після тривалого перебування у таборах опинилася за океаном й одразу розпочала активну роботу над створенням відповідних умов для розвитку громадського, наукового та культурного-мистецького життя. Свідченням цього є багатоманіття соціальних, освітніх, культурних та мистецьких надбань, що вражає масштабами. Серед них чільне місце належить Українському Інституту Америки (США, 1948), на чолі з українським винахідником та бізнесменом Вільямом Джусом, котрий сприяв поширенню української культури серед чужоземного населення, розбудові мистецьких зв'язків із широкими колами американського світу, організатором мистецьких виставок, наукових з'їздів, концертів, літературних вечорів, доповідей та товариських зустрічей [23, с. 1]. З метою збереження національної ідентичності українського народу та популяризації української культури серед американського населення УІА налагодив тісну співпрацю з Українською Вільною Академією Наук та Науковим товариством імені Тараса Шевченка, котра стала важливим елементом діяльності інституту [9].

Не можна оминати увагою й Українську Вільну Академію Наук, засновником якої є когорта українських вчених-емігрантів на чолі з Дмитром Дорошенком (Авгсбург 1945).

Згодом Академія була перенесена до Канади, а з 1950 року розпочала свою діяльність й у Нью-Йорку. Загалом Українська Вільна Академія Наук Канади поділяється на інститути та комісії, має власну бібліотеку й архів, а також публікує серії «Slavistica», «Onomastica», «Ukrainica Canadiana», «Українські вчені» (1949–1961). Окрім того, академія видала «Кобзар» Тараса Шевченка за редакцією Леоніда Білецького у чотирьох томах (1952–1954), «Матеріали до українсько-канадської фольклористики і діалектології» (1956–1963); «An Etymological Dictionary of Ukrainian Language» Ярослава Рудницького (1962), «Історію українців Канади» Михайла Марунчака (1968), «History of the Ukrainian Literature in Canada» Микити Мандрики (1968), «Ювілейний збірник» (1976) та багато інших [1]. Говорячи про канадську Вільну Академію Наук, доречно буде також згадати й про Українську Вільну Академію Наук у США, основним мистецьким надбанням якої став Музей-Архів, фонд якого налічував близько 13 тисяч книг, кілька десятків тисяч періодичних видань, кілька сотень картин та скульптур та надзвичайно багату українознавчу бібліотеку [15]. Крім вищезгаданих, тут функціонує ціла низка інших організацій, серед яких Український Конгресовий Комітет Америки (1940), Наукове товариство ім. Т. Шевченка (1950), Українське історичне товариство, Товариство українських інженерів Америки, Українське лікарське товариство Північної Америки, Товариство українсько-американських адвокатів та багато інших [10], що є свідченням високого рівня освіти та культури українських емігрантів.

Діаспоряни активно створювали й культурно-відпочинкові центри, як-от «Союзівка» та «Гантер» із Центром Української Культури (Music and Art Center of Greene County) (1977), де проводилися фестивалі, концерти класичної музики, виставки та інші культурно-мистецькі заходи. Серед них «Фестиваль класичної та камерної музики» (1983), який сьогодні вважається найстарішим і наймасштабнішим фестивалем «серйозної музики» в Greene County (штат Нью-Йорк) [8] та «Фестиваль української музики», під орудою І. Соневицького, що об'єднали у творчій співпраці професійних музикантів, серед яких композитори М. Скорик, В. Балеї, вокалісти М. Стеф'юк, Я. Гнатюк, О. Кровицька, піаністи Д. Гординська-Каранович, В. Винницький, М. Сук, О. Слободяник, Л. Крупа, Ю. Осінчук, І. Колодій, Т. Гриньків Т. Чекіна, Л. Артимів,

В. Курпій, О. Цибрівська, Н. Богачевська, скрипалі О. Криса, Т. Чекаліна, Ю. Мазуркевич, С. Сорока та тріо «Кантилена», під керівництвом піаніста Ю. Цибрівського [25, с. 3].

Українські педагоги-музиканти, працюючи в Україні в різних навчальних закладах, приїздили до США, маючи достатній досвід, певні музично-освітні традиції та тверде переконання щодо потреби і переваги шкільного навчання над приватно-індивідуальним. Таким чином, об'єднавшись на чолі з українським піаністом, педагогом і музичним критиком Р. Савицьким (1907–1960), вони створили шкільну організацію – Український Музичний Інститут Америки (1952), котрий згодом посів одне із чільних місць серед американських навчальних музичних закладів того часу [11, с. 3]. Перше десятиліття існування УМІ можна охарактеризувати як період об'єднання українських приватних музичних навчальних закладів в одну організацію та розширення мережі філій на центри українського поселення [13, с. 73]. Загалом учительський склад УМІ формували провідні музиканти, мистецька праця яких ґрунтувалася не лише на педагогічній діяльності, а й на активному концертному житті. До числа педагогів УМІ належать композитори – Я. Барнич, В. Грудин, В. Безкоровайний, І. Білогруд, В. Кіпа, М. Фоменко, М. Недзведський, В. Шуть, музикознавці – В. Витвицький, І. Сонєвицький, З. Лисько, О. Залеський, Б. Кушнір, О. Лиховид, Р. Шуль, диригенти – Б. Волянська, Ю. Оранський, Р. Ставничий, вокалісти – К. Чічка-Андрієнко, І. Приймова, О. Геймур, А. Добрянський, Л. Костецька, М. Кокольська-Мосійчук, М. Лисогір, скрипалі – В. Цісик, Р. Венке, Б. Марків, О. Сімович, В. Тритяк, Є. Цегельський, піаністи – Р. Савицький, Д. Каранович, А. Рудницький, М. Байлова, В. Кіпа, О. Ясеницька-Волошин, Г. Лагодинська-Залеська, Т. Богданська, Ю. Цибрівський, Л. Горницький, І.-Н. Решетилевич, О. Ейдельман, Л. Шав'як, Т. Гриньків, О. Чипак, Н. Котович, Н. Недільська-Слободян, О. Наконечна-Сушко, В. Балей, Ю. Цибрівський, О. Слободяник, Ю. Осінчук, Л. Крупа, Р. Рудницький, М. Шлемкевич-Савицька, М. Цісик, Б. Лончина, Б. Перфецький та інші [17, с. 172].

Назагал УМІ пройшов доволі довгий і не простий шлях своєї діяльності, однак його педагоги навіть у складних умовах зуміли продуктивно працювати, про що свідчить яскраве концертне життя учнів та викладачів УМІ, запровадження

нових методик, систем, способів та методів викладання, які широко використовувалися в навчальному процесі. До числа вчителів, які активно займалися дослідженням проблем виховання піаніста-початківця, належить Р. Савицький, який у своїй праці «Основні засади фортепіанної педагогіки» [16] чітко та лаконічно висвітлює особливості роботи з піаністами-початківцями.

Також тут варто згадати Д. Гординську-Каранович та її працю «Проблеми музичного виховання», в якій як довголітній практик авторка поділилася порадами, зауваженнями та підходами до роботи з учнями-початківцями [5, с. 3]. Вагомою стала і її праця «3 педагогічних спостережень» (1968) [4], в якій приділено значну увагу методиці індивідуальної роботи з учнями, розвитку їхньої зацікавленості музичним мистецтвом, подано власний приклад педагога як виконавця та зауваження і поради педагогам-початківцям, при цьому за основу взято провідні методики піаністів-педагогів Г. Нейгауза, С. Рахманінова, Ф. Шопена [12, с. 111].

Цінною для педагогічної науки є й праця Л. Горницького, що ґрунтувалася на порівняльному аналізі різних методик та полягала в застосуванні психосемантичного прийому, в основі якого лежала побудова та розв'язання центрів асоціацій, що керують підсвідомими рухами.

Вагоме місце у становленні мистецького життя українських емігрантів належало також Музичному інституту ім. М. Лисенка в Торонто, засновником якого став відомий скрипаль, диригент, письменник та педагог Іван Ковалів. Важливим здобутком Музичного інституту стала організація, за підтримки Преосвященного Ізидора Борельського, струнного оркестру, який розпочав свою творчу діяльність у 1955 році. До складу оркестру увійшли найбільш здібні учні класу І. Коваліва. Репертуар оркестру складався з понад 60 творів світових композиторів, від барокових до сучасних. За період своєї творчої праці оркестр дав близько 60 концертів як у Канаді, так і в американських культурних центрах, зокрема у Нью-Йорку, Філадельфії, Детройті, Клівленді, Чикаго та інших [14]. Інститут став осередком творчої праці не лише І. Коваліва, також тут працювали віолончелістка Х. Колесса, скрипаль та контрабасист Л. Білошицький, піаністи К. Гвоздецька, А. Ярошевич, М. Кравців-Барабаш, О. Бризгун, хореограф О. Заклинська та диригент Л. Туркевич. Варто зазна-

чити, що більшість вищезгаданих навчальних закладів США та Канади продовжують свою діяльність і сьогодні, виховуючи нове покоління талановитих фахівців не тільки у сфері мистецтва, а й різних галузей.

Загалом через складну політичну ситуацію в Україні в еміграції у ХХ столітті опинилося чимало музикантів, у тому числі й піаністів, котрі представляли різні виконавські школи та стилі. Серед них у США провадили свою діяльність В. Горовиць, В. Грудин, В. Кіпа, Б. Максимович, І. Білогруд (Наддніпряньська Україна), Д. Гординська-Каранович, А. Рудницький, Р. Савицький, Г. Лагодинська-Залеська, Б. Перфецький, Л. Луців-Левакова, Л. Горницький (Західна Україна), М. Фоменко (харківська фортепіанна школа), в Канаді – В. Доброліж та Ю. Фіала (Наддніпряньська Україна), Л. Колесса, М. Кравців-Барабаш (Західна Україна) [7, с. 406].

Молодша генерація піаністів представлена такими посталями, як Ю. Олійник (1931 р. н.), В. Балей (1938 р. н.), О. Слободяник (1941–2008), Р. Рудницький (1942 р. н.), М. Сук (1945 р. н.), Л. Артимв (1954 р. н.) – випускниця УМІ у Філадельфії (клас. Ю. Оранського), Ю. Осінчук (1953 р. н.) – випускниця класу Р. Савицького, В. Винницький (1955 р. н.), Б. Сперкач, Р. Дурзо, І. Пелех-Зварич, Л. Крупа (1956 р. н.) – випускниця класу педагога Д. Гординської-Каранович, О. Луцишин (1964 р. н.), Н. Шпаченко (1977 р. н.) – США; у Канаді свою творчу діяльність провадять Н. Несторовська, М. Сас та багато інших. Більшість із них продовжує творчу та педагогічну працю в різних куточках Північної Америки. Зокрема, Л. Крупа провадить свою мистецьку діяльність в УМІ у Нью-Йорку, працюючи педагогом та ведучи активне концертне життя; В. Винницький виступає з концертами у США (Нью-Йорк, Чикаго, Філадельфія, Бостон, Вашингтон); О. Луцишин веде активне концертне життя, виступаючи у престижних залах США, Канади, Німеччини та ін. [7, с. 425–427]. А видатна піаністка та композиторка сучасності Н. Шпаченко цьогогоріч стала лауреатом міжнародної премії «Греммі 2020» у номінації «Найкраща класична збірка». Її альбом «The Poetry of Places», який піаністка записала разом із Джоенн Пірсом Мартіном, Ніком Террі та Корі Хілз, номінувався на Греммі-2020 у двох номінаціях: «Найкраща класична збірка», а також «Продюсер року (класика)». У першій таки здобув перемогу [22]. Зараз Н. Шпа-

ченко – професор фортепіано в Політехнічному університеті штату Каліфорнія.

Висновки. Підсумовуючи, можна стверджувати, що, попри доволі складне матеріальне і соціальне становище та жорстокі утиски з боку влади, українська музична культура набула активного розквіту і важлива роль у цьому процесі, безперечно, належить піаністам, котрі увійшли в історію не лише українського мистецтва, а й світу загалом, завдяки своїй педагогічній праці, різного роду мистецькій практиці та постійній пропаганді української музики в чужоземному середовищі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 70 років тому у Канаді почала діяльність Українська Вільна Академія Наук. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2658709-70-rokiv-tomu-u-kanadi-pocala-dialnist-ukrainska-vilna-akademia-nauk.html>.
2. Атаманенко А. Закордонне українство та Україна: проблеми та перспективи взаємовідносин. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Історичні науки. 2015. Випуск 23. С. 7–13.
3. Воробкало Д. Віртуоз чорно-білих клавіш. URL: <https://zbruc.eu/node/63359>.
4. Гординська-Каранович Д. З педагогічних спостережень. *Вісті (Міннеаполіс, США)*. 1968. Ч. 4. С. 18.
5. Д. Гординська-Каранович обрана президентом УМІ. *Свобода*. 1986. Ч. 199. 17 жовтня. С. 1, 3.
6. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2015. Випуск 16. Ч. 2. С. 34–47.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Карась Г. Семіосфера націокультурного простору Гантера. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Випуск 3 (1). 2020. С. 8–17.
9. Качковська Г. Український інститут Америки – одна з візитівок української діаспори в США. URL: <http://ukrainianchi.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82-%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B8-%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0-%D0%B7-2/>
10. Ключковська І., Гумницька Н. Українська діаспора в об'єктиві сучасності – національно-політичний та духовно-культурний феномен. URL: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=303>.

11. Лисько З. Український музичний інститут в Америці. Пропаг'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. New-York D.N.: East Side Press, 1963. 77 с.

12. Обух Л. Український Музичний Інститут Америки: збереження традицій вітчизняної музичної освіти та перспективи розвитку. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 108–114.

13. Осмачко Ю. Освітні аспекти діяльності Українського музичного інституту Америки. Springs scientific reading. XXIX International Scientific and Practical Conference. Vinnitsia (Ukraine), 15 April 2019. part 6. С. 70–80.

14. Паттен І. Торонто відзначає творчу працю Івана Коваліва у 100-ліття його народження. *Новий шлях. Українські вісті*. 1 листопада. 2016. URL: <https://www.newpathway.ca/%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D1%94-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%83-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%8E-%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0/>

15. Писаренко І. З історії створення Української Вільної Академії Наук. URL: <http://www.happymisto.od.ua/journalism/z-istorii%D1%97-stvorennya-ukra%D1%97nsko%D1%97-vilno%D1%97-akademi%D1%97-nauk>.

16. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Львів, 1994. 39 с.

17. Савицький Р.-мол. Музика як представник народу. Альманах УНС. 2002. С. 169–174.

18. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.

19. Соневицький І. Дирекція Українського музичного інституту. Пропаг'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. New-York D.N.: EastSidePress, 1963. 77 с.

20. Стрільчук Л. Просвітницька діяльність української інтелігенції в таборах для переміщених осіб у західних окупаційних зонах (1944–1951 рр.). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Розділ І. «Просвіта» в суспільно-політичному житті України. Випуск 3. 2016. С. 69–74.

21. Трошинський В., Шевченко А. Українці в світі. Київ, 1999. 351 с.

22. Українка отримала премію Греммі. URL: <https://nv.ua/ukr/style/kultura/ukrajinka-otrimala-gremmi-2020-50066450.html>

23. Український Інститут одержав меморіальну плиту історичної пам'ятки. *Свобода*. 1980. Ч. 245. 21 листопада. С. 1, 7.

24. Цимбал Т. Феномен еміграції: досвід філософської рефлексії : авторефер. дис. ... докт. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2012. 38 с.

25. Центр Української Культури. *Свобода*. 1996. Ч. 92. 16 травня. С. 3.

26. Чайка В. Розвиток культурно-музичних осередків української діаспори в країнах Північної Америки кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2018. Том 29 (68). № 2. С. 26–30.

27. Шлепаков А. Українська трудова еміграція в США та Канаді (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). Київ : Видавництво Академії наук Української РСР. 1960. 199 с.

REFERENCES

1. The Ukrainian Free Academy of Sciences started operating in Canada 70 years ago. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2658709-70-rokiv-tomu-u-kanadi-pocala-dialnist-ukrainska-vilna-akademii-nauk.html> [in Ukrainian].

2. Atamanenko A. (2015) Foreign Ukrainians and Ukraine: problems and prospects of relations. Scientific notes of the National University «Ostroh Academy». Historical sciences. Vol 23. P. 7–13. [in Ukrainian]

3. Vorobkalo D. Virtuoso of black and white keys. URL: <https://zbruc.eu/node/63359> [in Ukrainian]

4. Hordynska-Karanovych D. (1968) From pedagogical observations. *Visti (Minneapolis, USA)*. Issue. 4. P. 18. [in Ukrainian].

5. D. Hordynska-Karanovych was elected president of UMI (1986). *Svoboda*. Vol. 199. P. 1, 3. [in Ukrainian].

6. Dutchak V. (2015) Bandura art of Ukrainian abroad as a national and cultural phenomenon of the ХХ – early ХХІ centuries. *Visnyk Bulletin of Lviv University. art history*. Issue 16. Part 2. P. 34–47. [in Ukrainian].

7. Karas H. (2012) Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century: monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit. [in Ukrainian].

8. Karas H. (2020) Semiosphere of Hunter’s national-cultural space. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical art. Issue 3 (1). P. 11. [in Ukrainian].

9. Kachkovska H. Ukrainian Institute of America – one of the hallmarks of the Ukrainian diaspora in the United States. URL: <http://ukrainianchi.com/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82-%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B8-%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0-%D0%B7-2/> [in Ukrainian].

10. Kliuchkovska I. Humnytska N. Ukrainian diaspora in the lens of modernity – a national-political and spiritual-cultural phenomenon. URL: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=303> [in Ukrainian].

11. Lysko Z. (1963) Ukrainian Music Institute in America. Commemorative Book of the Ukrainian Music Institute in America on the occasion of the tenth anniversary of its existence [UMI publishing officer Ihor Sonevsky]. New-York D.N. : East Side Press [in Ukrainian].

12. Obukh L. (2012) Ukrainian Music Institute of America: preservation of traditions of domestic music education and prospects for development. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art History. № 3. P. 108–114. [in Ukrainian].

13. Osmachko Yu. (2019) Educational aspects of the Ukrainian Music Institute of America. *Springs scientific reading. XXIX International Scientific and Practical Conference*. Vinnytsia (Ukraine), 15 April. Part 6. P. 70–80. [in Ukraine].

14. Patten I. (2016) Toronto celebrates the creative work of Ivan Kovalev on the 100th anniversary of his birth. A new way. Ukrainian news. November 1. URL: <https://www.newpathway.ca/%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D1%94-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%83-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%8E-%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0/> [in Ukrainian].

15. Pysarenko I. From the history of the Ukrainian Free Academy of Sciences. URL: <http://www.happymisto.od.ua/journalism/z-istori%D1%97-stvorennya-ukra%D1%97nsko%D1%97-vilno%D1%97-akademi%D1%97-nauk> [in Ukrainian].

16. Savytskyi R. (1994) Basic principles of piano pedagogy. Lviv. [in Ukrainian].

17. Savytskyi R.-mol. (2002) Music as a representative of the people. Almanac of UNS. P. 169–174. [in Ukrainian].

18. Smit E. (1994) National identity. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].

19. Sonevtskyi I. (1963) Directorate of the Ukrainian Music Institute. Commemorative Book of the Ukrainian Music Institute in America on the occasion of the tenth anniversary of its existence [UMI publishing officer Ihor Sonevtskyi]. New-York D.N.: EastSidePress [in Ukrainian].

20. Strilchuk L. (2016) Educational activities of the Ukrainian intelligentsia in camps for displaced persons in the western occupation zones (1944–1951). Scientific Bulletin of the Lesia Ukrainka East European National University. Section I. «Education» in the socio-political life of Ukraine. 3. P. 69–74. [in Ukrainian].

21. Troshchynskyi V., Shevchenko A. (1999) Ukrainians in the world. Kyiv. [in Ukrainian].

22. The Ukrainian received a Grammy Award. URL: <https://nv.ua/ukr/style/kultura/ukrajinka-otrymala-gremmi-2020-50066450.html> [in Ukrainian].

23. The Ukrainian Institute received a memorial plaque of a historical monument (1980). *Svoboda*. Vol. 245. P. 1, 7. [in Ukrainian].

24. Tsymbal T. (2012) The phenomenon of emigration: the experience of philosophical reflection: author. dis. for science. degree of Dr. philos. Sciences: 09.00.03. Kyiv. [in Ukrainian].

25. Center of Ukrainian Culture (1996). *Svoboda*. Vol. 92. P. 3. [in Ukrainian].

26. Chaika V. (2018) Development of cultural and musical centers of the Ukrainian diaspora in North America in the late XX – early XXI centuries. *Scientific notes of TNU named after VI Vernadsky*. Series. Historical sciences. Volume 29 (68). № 2. P. 26–30. [in Ukrainian].

27. Shlepakov A. (1960) M. Ukrainian labor emigration to the United States and Canada (late nineteenth – early twentieth century.). Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. [in Ukrainian].

УДК 784.4.011.26.03:398.8:392.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-4>

Надія Анатоліївна Лисевич

ORCID: 0000-0002-1794-3510

аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва

факультету культури та мистецтва

Львівського національного університету імені Івана Франка

lisevichnadia@gmail.com

КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ ЕТНІЧНИХ УКРАЇНЦІВ ПІВДЕННОЇ БЕССАРАБІЇ З ІНШИМИ НАРОДАМИ (НА ПРИКЛАДІ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ)

Мета роботи – дослідження весільного обряду етнічних українців Південної Бессарабії, виокремлення питомих елементів ритуалу від культури інших народів. **Методологія дослідження** спирається на комплексний метод, що включає принципи історизму, порівняльної типології. Використання комплексного методу, цілісного опису об'єктів є обов'язковим для дослідження, тому що розкриває взаємопов'язаність елементів, притаманну фольклору. **Наукова новизна** – розгляд культури етнічних українців Південної Бессарабії як контактної з культурою інших народів; спроба осмислити символічність елементів, атрибутів весілля насамперед української традиції, вивчення культури бессарабської української традиції в комплексі з традиціями інших, сусідніх, народів. Дослідженню передувала фольклористична експедиція селами та містечками Бессарабії (колишні Кілійський, Татарбунарський, Саратський райони Одеської області), воно здійснювалося як за аналітичним опрацюванням уже опублікованих матеріалів науковців і збирачів фольклору, так і за матеріалами власних польових досліджень. **Висновки.** Культура Південної Бессарабії – це самотутнє явище, що потребує комплексного підходу до вивчення. Музичний обрядовий фоль-

клор етнічних українців знаходиться на перетині культур етнічних регіонів України (Київщина, Слобожанщина, Поділля) та культури інших народів. Найбільш глибокими культурними взаємозв'язками відрізняються українська та молдовська культура. Це більшою мірою стосується культурологічного й етнографічного аспектів. Наприклад, слова «папушоя», «бринзя», «клака», «кошара» є запозиченими в молдован; мамалига, вертута є молдавськими стравами. Якщо розглядати музичну культуру, то доволі поширеним є явище, коли літературний компонент фольклору (його ідея, сюжет) збігаються в обох культурах. Щодо музичного компоненту, то кожному народу, незважаючи на тривале проживання на одній території, вдалося зберегти самобутність та автотонність (відмінні ритмічні структури, лади).

Ключові слова: Південна Бессарабія, весільний обряд, нанашули, етнічні українці, фольклор, пісня.

Lysevych Nadiia Anatoliivna, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Choral Arts of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv

Cultural ties ethnic Ukrainian South Bessarabia with other people (for example wedding ceremony)

The aim of the research is to study the wedding ceremony of ethnic Ukrainians in Southern Bessarabia and to separate specific elements of the ritual from other peoples' culture. The research methodology is based on a complex method that includes the principles of historicism and comparative typology. The use of a complex method, a coherent description of objects is compulsory for this research, because it reveals the interconnection between the elements specific for folklore. Scientific novelty is in considering the culture of ethnic Ukrainians of Southern Bessarabia as a contact with other peoples' culture; an attempt to reflect on the symbolism of the elements and attributes of the wedding, first of all in the Ukrainian tradition; the study of the culture of the Bessarabian Ukrainian tradition in combination with the traditions of other, neighboring peoples. The research was preceded by a folklore expedition in the villages and towns of Bessarabia (former Kiliya, Tatarbunary, Saratsky districts of Odessa region). Conclusions: the culture of Southern Bessarabia is a unique phenomenon that requires a complex approach of research. Music ritual folklore of ethnic Ukrainians is at the intersection of cultures of ethnic regions in Ukraine (Kyiv, Slobozhanshchyna, Podillya regions) and other peoples' cultures. Ukrainian and Moldovan culture have the deepest cultural bonds. This relates especially to cultural and ethnographic aspects. For example, the words "papushoya", "brynzia", "klaka", "koshara" are borrowed from Moldovans; mamalyha, vertuta are Moldovan dishes. If we consider musical culture, it is quite common phenomenon when the literary component of folklore (its idea, plot) coincide in both cultures. As the musical component is concerned, each nation, despite the long residence in one area, managed to preserve their identity and autochthony (various rhythmic structures, frets).

Key words: Southern Bessarabia, wedding ceremony, nanashuli, ethnic Ukrainians, folklore, song.

Актуальність теми дослідження. Південна Бессарабія – багатоетнічний регіон, на території якого проживають етнічні українці, молдовани, болгары, гагаузи, росіяни, роми та ін. Це вплинуло на розвиток культури й фольклору етнічних українців. Щоби зрозуміти причини виникнення деяких традицій, звичаїв, фольклорних форм, мотивів, нетипових для українського етносу, що побутують зараз в ареалі етнічних українців південної Бессарабії, варто брати до уваги історію, етнопсихологію, культурні особливості народів, які проживають поряд і перебувають у постійному еко-номічному, соціальному, політичному, культурному контакті з українцями. Тому порівняльний аналіз обрядових дійств різних народів, одним і найбільш збереженим із яких є весілля, дає змогу краще пізнати суть культурних явищ, причини побутування певних фольклорних форм, традицій і звичаїв українців.

Мета дослідження. Незважаючи на те що етнічні українці Бессарабії були переселені із Центральної України та Слобожанщини, українське весілля Бессарабії має низку особливостей, відмінних від традицій будь-якого етнокультурного регіону України. Це є наслідок контактів українців одного етнічного регіону з вихідцями з іншого та сусідства з іншими етнічними спільнотами.

Тому мета дослідження – вивчення культурних взаємовідносин українського та сусідніх йому етносів. Це дасть змогу виокремити питомий елемент культури етнічних елементів і глибше зрозуміти суть та ідею запозичених елементів.

Наукова новизна. Довгий час етнічні українці Буджака перебували поза полем досліджень науковців (можливо, через побутування думки, що українська культура, яка досліджується на базі центральних регіонів, є достатньо вивченою та відомою). Але українські звичаї, традиції, побут, світогляд, принесені з ареалу проживання до Бессарабії, продовжували видозмінюватися, запозичувати нові фольклорні форми, елементи й розвиватися своїм шляхом. Тому зараз культура та фольклор (її важлива частина) етнічних українців Південної Бессарабії відрізняється від культури інших етнічних регіонів України. Це, як зазначено вище, є наслідком тривалих контактів переселених у кінці XVIII – на початку XIX століть українців як із болгарами, молдованами, росіянами, гагаузами, так і з представниками українського етносу, але іншого етнокультурного регіону.

У 90-х роках ХХ ст. з'явилися публікації досліджень українців Придунав'я (В. Телеуця, А. Шабашов), збірки буджацького фольклору (К. Смалъ). Продовжувалися фольклористичні дослідження болгарської (Я. Конева), липованської (А. Соколова), молдавської (Я. Мироненко), гагаузької (Л. Покровська) традицій. Більшість досліджень є моноетнічними, присвяченими вивченню культури конкретного народу. Але, щоб зрозуміти суть обрядів, символів та ідей, відокремити напливові від питомої частки фольклору, пласт традиційної музики, як і культури загалом, варто розглядати цілісно, у контексті побутування інших традицій. Особливо це стосується регіонів, які є спільними територіями проживання для багатьох народів (Закарпаття, Бессарабія). Лише комплексний підхід підведе дослідників ближче до розуміння такого явища, як фольклор. Публікації порівняльного музикознавства на цей момент існують (Я. Мироненко), але в незначній кількості. Тому робота робить спробу наблизитися до заповнення цієї прогалини.

Виклад основного матеріалу. Моноетнічне дослідження фольклору нерозривно пов'язане з інтеретнічним, тобто культуру етнічних українців варто розглядати в комплексі з культурою інших народів, що проживають на цій території. [5, с. 34] Однією з традицій, що присутня в кожного народу, є весілля. Весільний обряд українців Південної Бессарабії (південна частина Одеської області) є найбільш збереженим і відтворюваним на цей момент. У ході власних польових досліджень та опрацювання публікацій К. Смаля, О. Ануфрієва, Я. Мироненка, Л. Покровської нами проаналізовано структуру та наповненість весільного дійства, самобутні й запозичені елементи обряд, символи, якими наповнений цей ритуал.

Українська спільнота, що проживає на території Південної Бессарабії, має соціокультурні міжетнічні зв'язки з болгарями, молдованами, росіянами, меншою мірою з гагаузами, албанцями, ромами, євреями. Це, з одного боку, спричинило обмін традиціями, взаємопереплетення елементами обряду, а з іншого – сприяло збереженню самобутності звичаїв і певній консервації форм ареалу, з якого переселилися українці [8, с. 71]. Так як заселення Буджака та Придунав'я було складним довготривалим історичним процесом (ця територія заселялася протягом століть вихідцями з різних регіонів України, Болгарії, Балкан, Росії, Молдови), то кожне село, місто має власні традиції, мовно-лінгвістичні особливості й відмін-

ності в проведенні весілля зокрема. Наприклад, с. Плахтіївка Саратського району Одеської області, засноване 1830 р. переселенцями з Катеринославщини (Кіровоградська область), с. Приморське (Білгород-Дністровський р-н) у 1815 році заснували козаки Задунайської Січі, корінне населення м. Татарбунари – вихідці з Наддніпрянщини [1, с. 8] (переселення 1816–1818 рр.), більшість жителів с. Білолісся Білгород-Дністровського р-ну – нащадки усть-дунайських і задунайських козаків. Тому говорити про єдиний «бессарабський» варіант українського весілля важко. Жителі сіл чи містечок зберегли той варіант обряду, який був розповсюджений на їхній «великій батьківщині», тобто місцевості, звідки вони прийшли на Бессарабію. Фактор багатоетнічності Південної Бессарабії теж вплинув на ритуал створення нової сім'ї (в обряді з'явилися елементи культури сусідніх народів). Але на загальний хід дійства вони впливу не мали.

Український, молдавський, гагаузький, болгарський і російський весільні обряди мають схожу структуру, символи, ідеї. Усі вони складаються з передвесільного, весільного та післявесільного етапів, найчастіше святкуються три дні, головними дійовими особами (активними учасниками, організаторами) є друзі, близькі родичі наречених. Усюди існує ідея «переходу» молодих і їхніх батьків з одного стану в інший, що проглядається в символічних ритуалах (омовіння), зміні зовнішнього вигляду (покривання хусткою, зміна одягу) та піснях, що супроводжують дійство. Наприклад, в українській традиції по приходу молодої в дім молодого вона переймала господарювання на себе. Колишня господиня – мати молодого – могла лише дати пораду, указівку. Яскраво це ілюструє пісня:

*«Тобі мати не журитися,
Тобі мати веселитися,
На припічку сісти
Та й порядочок вести»* [2].

Момент перекладання господарських функцій на молоду представлений і в молдавській традиції, коли на другий день весілля вранці новоспечена дружина зустрічає гостей у простому вбранні, у фартусі та пригощає їх сніданком.

Як сказано вище, загальна структура та ідея весілля в народів Бессарабії збігається, але елементи ритуалів, термінологія, костюми, атрибути й особливо музичне оформлення різняться. Однак український обряд весілля на Бессарабії увібрав у себе

деякі елементи молдавського та меншою мірою болгарського, гагаузького й російського (найменше) весільних дійств.

У молдован українці Бессарабії запозичили інститут нанашулів і нанашок. У перекладі з молдавської «папа» означає хрещена мати. Нанашул і нанашка – «вінчальні батьки» – сімейна пара, яка вінчала молоде подружжя в церкві та виконувала низку важливих функцій у світському святкуванні. Наприклад, у с. Новоселиця (Білгород-Дністровський р-н) перед першою шлюбною нічтю нанашка разом з іншими жінками роздягала наречену (переодягала її в інший одяг перед сном), покривала голову хусткою та перев'язувала руки молодих рушником, що символізувало подальше спільне життя, «щоб вони вже весь вік були разом» [3]. Уранці на другий день саме нанашка засвідчувала присутнім чесність нареченої, пов'язуючи гостям на одяг червоні бавовняні нитки (паралельно існувала традиція прикрашати «шишку» – весільний хліб – червоною стрічкою й танцювати з нею). Нанашулів на другий день перев'язували рушниками, а вони поштували (пригощали) все весілля принесеним із собою вареним вином. Дійство супроводжувалося співами:

*«Десь у нас була вінчальна мати,
Обіцяла вареної горілочки дати,
Сирова не такая,
Вареная на животик здорова»* [3].

Нанашулів поважали та прислухалися до них, у нанашули намагалися брати щасливу заможну пару. Під час застілля гості не раз зверталися до нанашулів:

*«Нанашуле, божий пане,
Обідайте з нами
Хліб пшеничний, мед солодкий,
На столі красное вино
Обідайте (всі здорові)»* [3].

Інститут нанашулів залишається важливим та актуальним і сьогодні. Після народження першої дитини вінчальних батьків, як правило, беруть за хрещених батьків.

Ще одним спільним елементом в українській і молдавській традиціях є танці з квіткою в переддень весілля. Увечері перед весіллям майбутні дружки (на Бессарабії вони називаються бояри) приходили до дружок, які в цей час робили паперові квіти. Кожна з дівчат брала виготовлену власноруч квітку (у молдован ставили їх на тарілку) та під супровід музикан-

тів, які обов'язково були присутніми, починали танцювати з квіткою перед потенційним боярином. Хлопець мав викупити квітку. Після того, як запропонована сума грошей влаштувала дівчину, вона чіпляла квітку дружбі на груди й цілувала його.

Спільним є звичай, коли вбрана молода встає з подушки, на якій сиділа, а незаміжні дівчата намагаються зайняти її місце.

Як в українців, так і в молдован існує традиція ламання калача над головою молодої. За словами В. Телеуци [8, с. 76], калач символізував перехід молодої з однієї сім'ї в іншу (с. Першотравневе Ізмаїльського р-ну).

Якщо говорити про точки перетину української та болгарської культур на Бессарабії, то їх менше, ніж із молдованами. Важлива роль в українському та болгарському святкуванні відводиться вину. Розпиття могоричу як знак укладеної угоди присутній протягом усієї церемонії від сватання до поправок. Незважаючи на те що в усіх піснях (українських весільних) згадується горілка («Ой де ж та комірка, що пахне горілка»), очевидці говорили, що пили більшою мірою саме вино [3]. Але це, скоріше, не культурне запозичення традицій в інших народів, а економічно виправдані мотиви, адже Бессарабія – край виноробства.

Цікавою є традиція, що простежується в українській, молдавській і російській (росіяни-старообрядці) культурах – купання та катання батьків, що одружили останню дитину. Це відбувається на третій день. У селах Білолісся, Новоселиця, Лиман, Новоселівка (етнічно молдавське село) батьків переодягають у молодих, готують для них катигу (маленький двоколісний віз) з віслюком, на дно якої під соломою ховають камінь, і возять «молодих»-батьків по всьому селу. Значення цього дійства очевидці пояснити не можуть, хоча схильні думати, що це символізує початок нового безтурботного періоду життя в батьків.

У м. Вилково (етнічні росіяни-старообрядці) та українському селі Плахтіївка (вихідці з Катеринославщини) існує традиція купання батьків. У Вилково їх везуть до Дунаю, у Плахтіївці ж набирають велику ванну води, кидають туди квіти, монети, садять батьків і «купають» їх (при цьому сміються, «чистять» спина залізними ланцюгами). Як і в попередньому варіанті, це дійство є символом очищення та переходу на новий життєвий етап.

Вищеописані елементи весільного обряду не є єдиними спільними рисами між традиціями різних народів. Всюди є обрядовий хліб, навколо якого існує низка звичаїв, пісень, вірувань і пісень, що супроводжують елементи обряду з хлібом, калачем, короваєм. Наприклад, гагаузи під час вимішування тіста до обрядових хлібів співають пісню «Хамур туркусу» [6], в українській традиції є цілий цикл пісень, які співали коровайниці під час вироблення короваїв, шишок, калачів.

*«Короваю-раю,
Я ж тебе й убираю*

У розові квіти,

Щоб любилися діти» [7, с. 70].

Також важлива роль води, зерна; часто зустрічаємо згадки про курей, яких дарують молодим, їдять у першу шлюбну ніч; благословення батьків і громади.

Цікавим моментом, який є в багатьох культурах, є сакральні плачі та причитання матері, яка віддає дочку до чужого дому, і самої молодої, яка прощається з дівочтвом, вільним життям і батьками. Сумні мотиви, що були невід'ємним складником весілля, супроводжують і доповнюють процес ініціації молодих (символічна смерть в одному статусі та народження в іншому). Це добре видно як у літературному компоненті весільного фольклору, так і в музичному (протяжні мінорні мелодії) Але з кожним десятиліттям «сумна» частина обряду скорочується, поступаючись розважальному сегменту. Так, у селі Шевченкове Кілійського району Одеської області К. Смалем зафіксовано пісню:

«А в городі під калиною (2)

Плаче мати за дитиною:

– Дала дочку не на год, не на два (2),

Людям поміч, а мені – нема.

Люди будуть посилатися, (2)

А я стара – спотикається.

Йду по воду – спотикаюся, (2)

Дрібними слізоньками вмиваюся.

Та й неповні відра набирала, (2)

Слізоньками я їх доливала [7, с. 137].

Подібність обрядового фольклору в українській, болгарській, російській традиціях можна пояснити тим, що вони мають загальнослов'янську основу; збережені символи, ідеї, атрибути (обрядовий хліб, вода, зерно, ритуальні жертвопри-

ношення) містять залишки ідеї язичницького культу. Тому наявність спільних елементів у цих культурах важко назвати запозиченням. А українсько-молдавські, українсько-гагаузькі стосунки, що залишили слід у культурі, потребують детального вивчення й аналізу.

Якщо говорити про музику, яка в усіх традиціях є обов'язковим елементом весільного дійства (музиканти дуже цінувалися, їх замовляли заздалегідь), то її роль всюди однакова: вокальна музика – це оспівування етапів та елементів обряду, вираження почуттів дійових осіб (плачі нареченої), створення відповідної атмосфери; інструментальна – супровід танців, ритуалів, де відсутні співи (зустріч, проводи гостей). Вокальна музика весільного дійства етнічних українців Південної Бессарабії не зазнала істотних змін і впливів культури інших етносів (лише літературний складник). Натомість в інструментальній музиці часто можна почути вплив молдавської, болгарської, російської, радянської та єврейської музики.

Доволі розповсюдженими є молдавські та болгарські танці. З точки зору хореографічних рухів варіант, що виконується в українських селах, є спрощеним відносно варіанта, що побутує серед молдован. Усі стають у коло, беруться за руки, зігнуті в ліктях, рідше – за плечі та танцюють, рухаючись по колу. Танець супроводжують молдавські народні мелодії (танець «Жок») [2; 3].

Популярними є інструментальні версії міських пісень, створених на початку ХХ ст. в Російській імперії та СРСР. Російська матроська пісня «Яблочко», «Цыганочка», вальси, кадрили, марш «Прощание славянки» (при зустрічі молодих) міцно ввійшли до репертуару бессарабських весільних музикантів. Особливо популярними в середині ХХ ст. стала відомі клезмерські мелодії «Сім-сорок», «Nava Nagila».

Висновки. Весільна обрядовість етнічних українців Південної Бессарабії в основі є загальноукраїнською та не зазнала надмірного впливу культур сусідніх народів. Етнічні українці запозичити деякі елементи весільного дійства молдавської, болгарської, гагаузької культур, але водночас зберегти самобутність весільного обряду. Незважаючи на те що на одній території проживають різні народи, частка міжетнічних шлюбів доволі низька; відносини між представниками будуються на економічному ґрунті, не торкаючись базових засад культури. Попри незначну кількість комунікацій, у весільному

обряді українців і молдован зафіксовано спільні речі: інститут нанашок, роль боярів і дружок, ставлення до хліба (обидва народи мають аграрну спрямованість господарства, а отже, і культури). Стосовно вокального складника культури музичний компонент залишається самобутнім як в українців, так і в молдован. Інструментальна ж танцювальна музика молдован проникає в музичну традицію етнічних українців.

Щодо точок перетину між українською та болгарською, російською, гагаузькою культурами, то їх значно менше.

Опираючись на думку Я. Мироненка, можемо констатувати, що подальше вивчення фольклору моноетнічного суспільства має базуватися на тенденції об'ємності, започаткованій ще К. Квіткою. Тому перспективами розвитку цієї тенденції стосовно фольклору етнічних українців південної Бессарабії є такими:

Культуру етнічних українців Південної Бессарабії треба вивчати в комплексі з культурою сусідніх народів.

Щоб виокремити напливну частку фольклору, потрібно будувати дослідження на перетині різних наук, таких як історія, культурологія, соціологія, етнопсихологія, порівняльне музикознавство.

Порівняльне вивчення різних традицій, що дасть змогу зрозуміти суть, ідею фольклорних явищ «бессарабських» українців, є вектором подальших досліджень.

Отже, музична культура етнічних українців є, з одного боку, самобутньою, з іншого – багатогранною та пов'язаною з традиціями сусідніх народів. Вона потребує подальшого комплексного вивчення для кращого розуміння витоків свого народу та його само ідентифікації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдулаєва Г. Татарбунари – забуті сторінки ногайської історії. *Avdent*. 2017. 9 жовт. № 41 (982). С. 8.
2. Лисевич Н. Матеріали зі слів Н. Бойко, Г. Вахнован, с. Плахтійка. *З особистого архіву Лисевич Н.*
3. Лисевич Н. Матеріали зі слів М. Котович, Р. Пустовітенко, с. Новоселиця. *З особистого архіву Лисевич Н.*
4. Лисевич Н. Матеріали зі слів К. Назаренко, с. Новоселиця. *З особистого архіву Лисевич Н.*
5. Мироненко Я.П. Молдавско-украинские связи в украинском фольклоре: история и современность. Кишинев : Штиинца, 1988. 144 с.

6. Покровская Л.А. Жанровая классификация гааузских народных песен. *Revista de etnologie și culturologie*. Chișinău, 2008. Vol. 4. P. 124–128.

7. Смаль К. Просили батько, просили мати: запис весілля в с. Шевченкове Кілійського району Одеської області / записали В. Шаргородська і К. Смаль, упоряд. та нотографія К. Смаля. Чернівці : Зелена Буковина, 2005. 144 с.

8. Телеуця В. Весільний обряд українців Придунав'я. *Фольклористичні зошити* : збірник наукових праць. Луцьк : Твердиня, 2008. Вип. 11. С. 8.

REFERENCES

1. Abdulajeva Gh (2017) Tatarbunary – zabuti storinky noghajsjkoi istoriji [Tatarbunary are forgotten pages of Nogai history]. Avdent. no. 41, p. 8.

2. Lysevych N.(2020) *Materialy zi sliv N. Bojko, Gh. Vakhnovan, s. Plakhtijivka* [Materials from the words of N. Boyko, G. Vakhnovan, p. Plakhtiyivka] (unpublished).

3. Lysevych N. (2020) *Materialy zi sliv M. Kotovych, R. Pustovitenko, s. Novoselycja* [Materials from the words of M. Kotovych, R. Pustovitenko, p. Novoselytsia] (unpublished).

4. Lysevych N(2020) *Materialy zi sliv K. Nazarenko, s. Novoselycja* [Materials from the words of K. Nazarenko, p. Novoselytsia] (unpublished).

5. Mironenko Ya. P. (1988) *Moldavsko-ukrainskie svyazi v ukrainskom fol'klore: istoriya i sovremennost'* [Moldovan-Ukrainian relations in musical folklore: history and modernity]. Chisinau: Shtiintsa (in Russian).

6. Pokrovskaja L.A. (2008) Zhanrovaja klassyfykacyja ghaauzskykh narodnykh pesen. [Genre classification of Gaauz folk songs]. *Journal of Ethnology and Culturology*, vol. 4, pp. 124–128.

7. Smalj K. (2005) *Prosyly batjko, prosyly maty: zapys vesillja v s. Shevchenkove Kilijsjkogho rajonu Odesjkoji oblasti* [The father asked, the mother asked: a wedding record in the village. Shevchenkove, Kiliya district, Odessa region]. Chernivtsi: Zelena Bukovyna (in Ukrainian).

8. Teleucja V. (2008) Vesiljnyj obrjad ukrajinciv Prydunav'ja [Wedding ceremony of Ukrainians of the Danube region]. *Folklore notebooks: collection. Science. ave.*, vol. 11, p. 71.

УДК 78.03+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-5>*Людмила Олександрівна Снегірєва*

ORCID: 0000-0002-7221-0440

в. о. доцента кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

odma_n@ukr.net

СТИЛІСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ В. КОСЕНКА: ДО ПИТАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО- КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТРАКТОВКИ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета статті полягає у визначенні особливостей стилістики камерно-вокальних творів В. Косенка, які комплексно утворюють специфіку індивідуально-авторського трактування цієї жанрової традиції. *Методологія дослідження.* Методологічною основою дослідження є системний метод, що дає змогу розглядати окремі елементи стилістики романсів українського композитора як складники цілісного явища індивідуального композиторського стилю і його прояву в інтерпретації жанрової традиції, а також музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу, який спрямований на виявлення стилістичного комплексу творів В. Косенка. Також використовується біографічний метод, який дає змогу співвідносити особливості творчої біографії композитора з індивідуальним стильовим виглядом його камерно-вокальної лірики. *Наукова новизна статті* визначається теоретичною розробкою камерно-вокальної спадщини В. Косенка в аспекті специфіки індивідуально-композиторського стилю, який утворює ключову рушійну силу в історичній динаміці жанрової традиції. Зазначений аспект значною мірою заповнює «загальний» погляд на вокальну лірику видатного українського Майстра малих форм, що переважає в вітчизняних музикознавчих дослідженнях. *Висновки.* Стилiстика романсів В. Косенка вибудовується за принципом успадкування і творчої інтерпретації класичних жанрових канонів європейської камерно-вокальної лірики. Індивідуально-композиторське трактування жанрової традиції пов'язане переважно з ідеєю збагачення «романтичного духу» малої вокальної форми мелодійною виразністю, властивою українському солоспіву. Також суттєвою для В. Косенка виявляється спадкоємність від традицій російської камерно-вокальної лірики, зокрема від стилістики романсів С. Рахманінова, яка надає творам українського композитора традиціоналістські стильові характеристики. Це дає змогу розглядати камерно-вокальну спадщину В. Косенка та індивідуально-стильові орієнтири

українського композитора як їхню «охоронну» функцію, що спрямована на збереження і зміцнення базових жанрових принципів і жанрового стилю камерно-вокальної лірики в умовах активного поновлення музично-естетичних канонів на межі XIX–XX ст.

Ключові слова: жанрова традиція, камерно-вокальна лірика, камерний стиль, стилістика, індивідуально-композиторський стиль.

Sniehirova Liudmyla Oleksandrivna, Associate Professor at the Department of Accompaniment of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The stylistics of chamber-vocal works by V. Kosenko: on the issue of individual composer interpretation of genre tradition

Research objective is to determine the stylistic features of chamber-vocal works by V. Kosenko, which comprehensively form the specifics of the individual author's interpretation of this genre tradition. **The methodology of the research** is: a systematic method that allows you to consider individual elements of the style of the romances of the Ukrainian composer as components of the holistic phenomenon of the individual composer's style and its manifestation in the interpretation of the genre tradition; musicological method of genre-style analysis, which is aimed at identifying the stylistic complex of works by V. Kosenko; a biographical method that allows you to correlate the features of the composer's creative biography with the individual stylistic appearance of his chamber-vocal lyrics. **The scientific novelty** of the article is determined by the theoretical development of V. Kosenko's chamber-vocal heritage in terms of the specifics of the individual composition style, which forms a key driving force in the historical dynamics of the genre tradition. This aspect to a large extent compensates for the prevailing "general" look at the vocal lyrics of the outstanding Ukrainian master of small forms, prevailing in domestic musicology research. **Conclusions.** The stylistics of V. Kosenko's romances is built on the principle of inheritance and creative interpretation of the classic genre canons of European chamber-vocal lyrics. The individual composer interpretation of the genre tradition is mainly associated with the idea of enriching the "romantic spirit" of a small vocal form with the melodic expressiveness inherent in the Ukrainian *solospeiv*. Also significant for V. Kosenko is the continuity from the traditions of Russian chamber-vocal lyrics, in particular from the style of S. Rachmaninov's romances, which gives the works of the Ukrainian composer traditionalist style characteristics. This allows us to consider the chamber-vocal heritage of V. Kosenko and the individual style guidelines of the Ukrainian composer as their "guardian" function, aimed at preserving and strengthening the basic genre principles and genre style of chamber-vocal lyrics in the context of the active updating of musical and aesthetic canons at the turn XIX–XX centuries.

Key words: genre tradition, chamber-vocal lyrics, chamber style, stylistics, individual composer style.

Актуальність теми дослідження. Творча постать Віктора Косенка займає значне місце у просторі українського музичного мистецтва ХХ ст., ліричний склад його світосприйняття та музичного мислення зумовили жанрові пріоритети творчого доробку композитора, які пов'язані з камерною музикою. Камерно-вокальні твори поряд із фортепіанними опусами займають у цьому сенсі центральне місце і виступають яскравим репрезентантом індивідуально-композиторського стилю українського митця. Звертаючись до малих форм романсу та пісні, В. Косенко виступає видатним інтерпретатором європейської традиції камерно-вокального жанру, для якої першорядним питанням завжди було розуміння природи вокально-інструментального ансамблю як основного чинника художньої цілісності твору та його стилістичних параметрів. Тому розгляд зразків камерно-вокальної музики В. Косенка саме в цьому аспекті дає змогу визначити авторський погляд композитора на діалогічне співвідношення вокальної та фортепіанної партій в контексті жанрової традиції.

Мета дослідження – визначити особливості стилістики камерно-вокальних творів В. Косенка, які комплексно утворюють специфіку індивідуально-авторського трактування цієї жанрової традиції.

Наукова новизна статті визначається теоретичною розробкою камерно-вокальної спадщини В. Косенка в аспекті специфіки індивідуально-композиторського стилю, який утворює ключову рушійну силу в історичній динаміці жанрової традиції. Зазначений аспект значною мірою заповнює «загальний» погляд на вокальну лірику видатного українського Майстра малих форм, що переважає у вітчизняних музикознавчих дослідженнях.

Виклад основного матеріалу. Загальна проблематика камерної творчості В. Косенка досліджувалася О. Олійник, Р. Стецюком, М. Ржевською, Т. Менцінським, Л. Свірідовською; різні аспекти камерно-вокальної спадщини композитора розглядалися в публікаціях Б. Фільц, М. Грінченка, Т. Булат, Ю. Малишева, В. Антонюк, І. Вавренчука, О. Тюріної, О. Жукової та ін. Питання індивідуально-композиторського трактування жанрових традицій камерно-вокальної лірики в названих працях спеціально не порушувалися, спадщина видатного українського композитора розглядалася переважно в загальному контексті розвитку українського музич-

ного мистецтва першої половини ХХ століття. Як відомо, сам В. Косенко зазначав особливе значення психологізму для своєї творчості, який він відчував як вихідний імпульс творчого процесу: «відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури» [6, с. 84]. Цей вислів композитора згадується майже всіма дослідниками його музичної спадщини і виступає як основний критерій оцінки ліричної природи таланту В. Косенка і жанрових пріоритетів його творчості, пов'язаних із малими формами інструментальної та вокальної музики. Дійсно, В. Косенко увійшов в історію української музичної культури як видатний майстер малих форм, в яких зумів на найвищому художньому рівні зафіксувати різноманітний світ людських емоцій і почуттів, це надає його музиці особливий лірико-сповідальний тон, що йде від традицій музичного романтизму.

Щодо жанрової традиції камерно-вокального мистецтва це особливо важливо, оскільки саме в творчості композиторів-романтиків склався класичний стиль вокальної мініатюри як самостійного жанрового феномена, який виступив яскравим репрезентантом того стильового канону камерної музики, що принципово відрізняється від естетики «великих» кантатно-ораторіальних жанрів. А. Сохор, говорячи про цю відмінність, виділяє такі стильові риси камерності, як «переважаючий інтерес до особистісного, приватного, тяжіння до деталізації тощо» [7, с. 136], і далі зазначає, що «...ці відмінності, які можна назвати жанровим змістом і жанровим стилем камерної музики, зумовлені невеликою кількістю виконавців і, внаслідок цього, порівняно обмеженою кількістю аудиторії» [7, с. 136–137].

Новий етап розвитку жанрової традиції камерно-вокального мистецтва припадає на рубіж ХІХ–ХХ ст., коли світоглядні суперечності перехідної епохи особливо гостро зазвучали в неоромантичній та символістській поезії: нова художня образність і філософська глибина поетичної творчості виступила природним і закономірним стимулом музичного втілення тем і образів, пов'язаних із внутрішньою стороною людського існування і безмежним світом потаємних почуттів. Цей історичний етап став дуже важливим для української композиторської школи на шляху розвитку камерно-вокального мистецтва, оскільки саме від того часу формувалася національна традиція «малих» вокальних форм у творчості М. Лисенка та

видатних представників XX століття – В. Косенка, М. Вериківського, Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса. Специфіка цієї традиції складалася в результаті фундаментальної спираючої композиторської творчості на національні особливості українського вокального мелосу (народно-пісенні інтонації мелодії) і музичну мову західноєвропейської професійної музики класико-романтичного періоду. Українська пісня і романс як провідні камерно-вокальні жанри у творчості професійних композиторів до початку XX століття виробили самобутній і стійкий комплекс музично-виразних засобів, витоки якого були закладені українським солоспівом ще в середині XIX ст. – тим жанром, що повною мірою втілював національний варіант мистецтва загальноєвропейського камерного співу і зосередив у своїй музичній виразності особливості національного образу світу. Серед основних стильових прикмет солоспіва музикознавці зазвичай називають особливий мелодизм вокальної партії, що йде від народно-пісенної традиції, та розвиненість інструментального супроводу, який виступає рівноправним щодо вокальної лінії носієм музично-художнього сенсу.

Вже у XX столітті ці прикмети стали провідними і для багатьох зразків романсів та пісень українських композиторів, для яких актуальними виявилися і стильові пошуки такого жанру вокальної музики, як «вірші з музикою», для якого показовим є принцип діалогічності вокальної та фортепіанної партій в створенні художньої виразності, що дозволяє визначати його як «вокально-фортепіанний дует» [5, с. 90–91]. Саме в руслі цих композиторських пошуків зростало значення фортепіанного звучання, яке набуло певної рівноправності в музично-художньої цілісності камерно-вокальних опусів. І в цьому ж руслі відбувалося інтонаційне збагачення вокальної мелодики як основного елемента музичної виразності камерних жанрів вокальної лірики, що проявилось в активному зверненні композиторів до мелодекламаційного стилю (А. Аренський, В. Ребіков та ін.), який є притаманним і вокальним творам В. Косенка, які зазвичай розцінюють як приклади українського солоспіва [1].

Дослідники романсів та пісень В. Косенка зазначають, що найсильніший вплив на індивідуальний стиль українського композитора надали традиції російської камерно-вокальної лірики, представлені перш за все іменами П. Чайковського

і С. Рахманінова [3]. Деякі музикознавці в цьому вбачають важливий стильовий аспект, пов'язаний із модерною естетикою музичних творів російських композиторів [2, с. 141]. І. Вавренчук визначає цей вплив на «різних «поверхах» творчого методу Косенка: від вибору тематики до конкретних засобів її музичного втілення (колеристичної гармонії, певних інтонаційних моделей, багатих фактурних рішень, засобів формотворення...» [2, с. 141].

О. Жукова, узагальнюючи спостереження відомих українських дослідників над музичним стилем вокальних творів В. Косенка, наводить цілу низку їхніх стильових рис: лірична, емоційна, яскрава мелодика вокальної партії, в якій присутні риси слов'янського мелосу; переважно чітка метрична структура; важлива роль фортепіанної партії, яка характеризується яскравими образотворчими й технічними можливостями, піаністичними прийомами, фактурними знахідками; романтична та складна гармонія, яка є одним із найважливіших засобів втілення змісту тексту в музиці; використання переважно класичних форм [4, с. 139], безпосередня спадкоємність цих рис від стильових принципів російської камерно-вокальної класики, яка є найважливішим етапом еволюції жанрової традиції європейської вокальної лірики і унікальним самобутнім явищем національної музичної культури.

Аналогії із С. Рахманіновим зумовлені ще й тим фактом, що обидва композитора були яскравими представниками фортепіанного виконавства свого часу, які досконало володіли своїм інструментом і тому повною мірою використовували його виразний потенціал. Значення фортепіанної партії як суттєвого чинника художнього сенсу камерно-вокального твору, формувалося у творчості В. Косенка в результаті тонкої і глибокої взаємодії композиторського та виконавського мислення, що було зумовлено «творчим тандемом композитора-акомпаніатора з «його» співаками» (за висловом О. Антонюк [1, с. 148]). Як відомо, В. Косенко щільно співпрацював як концертмейстер із відомими українськими вокалістами, які часто виконували його пісні і романси (З. Гайдай, М. Голинський, О. Благовидова, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський та ін.). Ця співпраця суттєво сприяла розвитку українського камерно-вокального виконавства і формуванню його професійних основ. До того ж музично-естетичні ідеали композитора щодо камерного виконавства були сфор-

мовані також під безпосереднім впливом рахманіновського таланту: відомо, що ще в студентські роки вокальна майстерність Н. Кошиць (яка була видатною виконавицею романсів С. Рахманінова) справила колосальне враження на В. Косенка і заклала основи його ідеалу камерного співу.

Індивідуально-композиторське розуміння художньої природи камерної вокальної лірики у В. Косенка виражається, перш за все, на рівні експресії музичного висловлювання, який самі виконавці часто характеризують як емоційно-схвильований [1, с. 156], що відповідає як національним традиціям вокальної лірики (солоспів), так і класичним зразкам європейської вокальної мініатюри епохи музичного романтизму. Цей рівень зумовлений композиторським вибором поетичних текстів, які відображають різноманітність почуттів і емоцій, лірику авторського висловлення віршів М. Лермонтова та О. Пушкіна, О. Апухтіна, Ф. Тютчева, К. Бальмонта, В. Лихачова, В. Стражева, П. Тичини, О. Блока та інших поетів.

Що стосується безпосередньо музично-стилістичного комплексу, то він складається з органічної взаємодії вокальної та фортепіанної виразності, які доповнюють один одного і покликані втілити емоційні нюанси поетичного тексту, смислові відтінки переживань і почуттів ліричного героя. І тут величезного значення набуває й сама фортепіанна фактура, яка представлена надзвичайно різноманітно в романсах В. Косенка і реалізує колосальний виразний потенціал інструменту, виходячи за рамки його акомпануючої функції. Так, фортепіанна фактура може бути гранично прозорою і виступати як підтримка вокаліста («Я чекав тебе») або ж, навпаки, бути надзвичайно насиченою і «договорювати» психологічний сенс вербального тексту («Вони стояли мовчки»). Особливо яскраво звучить фортепіано в тих романсах, вокальна партія яких відрізняється мелодизмом, що становить основу виразності: в цих випадках рельєфна фортепіанна фактура, надзвичайно складна у своїх нюансах і щільності, і виступаючи тембральним і фактурним контрастом до вокальної лінії, виконує функцію «ущільнення» музичного сенсу і змісту («Соловей і ружа», «Говори, говори», «Вітер перелітний» та ін.). Також позначимо й колористичний сенс фортепіанної фактури («Соловей і ружа»). Однак стилістику вокальної мелодики В. Косенка становить переважно мовленнєво-декламаційна інтонація, яка, власне, і утворює особливу експе-

сію вокальної партії, розвинена фортепіанна фактура покликана «укрупнити» виразний сенс вокально-фортепіанного дуету («Сумно мені», «Я ждав тебе», «Вечірня пісня», «Крук до крука» та ін.). Тому можна стверджувати, що в основу виразної ідеї камерно-вокальних творів В. Косенка покладено принцип діалогічності, що регулює співвідношення елементів вокальної та фортепіанної інтонації, покликаної відтворити внутрішній сенс поетичності тексту.

Тенденція підвищення значущості фортепіано в камерно-вокальних жанрах спостерігається в європейській композиторській творчості на межі ХІХ–ХХ ст. як у західно-європейській музиці (у вокальних циклах Г. Вольфа, наприклад), так і в російській (П. Чайковський та С. Рахманінов насамперед).

Деякі прийоми розвитку і побудови музичної композиції в романсах В. Косенка, безумовно, вторинні щодо камерно-вокальної стилістики цих видатних представників музичного мистецтва. До таких слід зарахувати розбіжність вокальних і фортепіанних кульмінацій, поступове ущільнення фактури, використанням поліритмії. Однією з характерних особливостей камерної вокальної музики В. Косенка є яскравий мелодизм, значною мірою зумовлений гармонійним мисленням композитора. Це визначає особливості фортепіанної фактури його романсів, яка насичена самостійними голосами, які то є мелодією, то зникають у густій звуковій тканині.

У романсах українського композитора широко представлений тип концертно-віртуозної фортепіанної фактури, поряд із прозорим камерним викладом: це вимагає від піаніста виняткової звукової майстерності та чутливості до ритмічних (особливо – до використання *tempo rubato*), динамічних і поліфонічних деталей музичної тканини, а також до реєстрових і гармонійних фарб.

Вокальному стилю В. Косенка притаманне поєднання пластичної кантилени із завжди психологічно виправданою декламацією. І тут більш за все відчутний вплив С. Рахманінова: якщо в романсах П. Чайковського декламаційність часто пов'язана з кульмінаційними точками в романсах, то у С. Рахманінова саме з експресії декламаційної інтонації починається мелодійна лінія. Саме такий початковий імпульс як би «згортає» в собі подальшу драматичну гостроту музичної виразності, «вибуховість» кульмінацій, в яких розкрива-

ється внутрішня психологічна колізія, головна думка твору. Найбільш яскравим засобом досягнення емоційного змісту романсу є використання контрастної динаміки. Не менш типові для вокальної лірики «тихі» кульмінації», які при всій зовнішній стриманості мають величезну емоційну напруженість, бо виражають найпотемніші думки і почутті автора.

Важливе значення В. Косенко надає постлюдіям, які відіграють завершальну роль у романсі, доводячи музичний розвиток до логічного кінця і доводячи до слухача «голос від автора». Цей прийом, як відомо, широко представлений у творах С. Рахманінова і становить яскравий атрибут індивідуального стилю російського композитора.

Висновки. Таким чином, стилістика романсів В. Косенка вибудовується за принципом успадкування і творчої інтерпретації класичних жанрових канонів європейської камерно-вокальної лірики. Індивідуально-композиторське трактування жанрової традиції пов'язане переважно з ідеєю збагачення «романтичного духу» малої вокальної форми мелодійною виразністю, властивою українському солоспіву. Також суттєвою для В. Косенка виявляється спадкоємність від традицій російської камерно-вокальної лірики, зокрема від стилістики романсів С. Рахманінова, яка надає творам українського композитора традиціоналістські стильові характеристики. Це дає змогу розглядати камерно-вокальну спадщину В. Косенка та індивідуально-стильові орієнтири українського композитора як їх «охоронну» функцію, що спрямована на збереження і зміцнення базових жанрових принципів і жанрового стилю камерно-вокальної лірики в умовах активного поновлення музично-естетичних канонів на межі ХІХ–ХХ ст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна лірика В. Косенка та формування української школи камерного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. Вип. 115. С. 146–162.
2. Вавренчук І. Сепесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
3. Грінченко М.О. Вибране. Київ, 1959. 529 с.
4. Жукова О. Стилістичні особливості романсової творчості В. Косенка на прикладі романсу «Ветер перелётный» Ор. 1 № 4. *Київське музикознавство*. Вип. 56. С. 136–145.
5. Ніколаєва Л. До проблеми жанрового визначення творів для голосу з фортепіано. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2008. Вип. 2. С. 83–92.

6. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 150 с.

7. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования*. 1983. Вып. 3. С. 129–142.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. (2016). Vocal lyrics of V. Kosenko and the formation of the Ukrainian school of chamber singing. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*. Vol. 115. [in Ukrainian].

2. Vavrenchuk, I. (2012). Secession accents in V. Kosenko's vocal lyrics. *Proceedings. Series: Art History*. № 3. [in Ukrainian].

3. Grinchenko, M. (1959). *Selected works*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

4. Zhukova, O. (2017). Stylistic features of V. Kosenko's romance on the example of the romance "Flying Wind" Or. 1 № 4. *Kyiv musicology*. Vol. 56. Kyiv: Kyiv R. Glier Institute of Music [in Ukrainian].

5. Nikolaeva, L. (2008). To the problem of genre definition of works for voice with piano. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*. Vol. 2. [in Ukrainian].

6. Oliynyk, O. (1977). *Piano works by V. Kosenko*. Kiev: Scientific opinion [in Ukrainian].

7. Sohor, A. (1983). *Theory of musical genres: tasks and prospects. Questions of sociology and aesthetics of music: articles and research*. Vol. 3. [in Russian].

УДК 780.616.432.071.2.071.5«19»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-6>**Зоряна Ігорівна Михальчук**

ORCID: 0000-0002-9812-9579

викладач та концертмейстер відділу фортепіано

Тернопільського мистецького фахового коледжу

імені Соломії Крушельницької

zoryanamukhalchukz@gmail.com

ХАРКІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА В 60–70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ІМЕНА, ТРАДИЦІЇ, ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Мета роботи – визначити базові принципи харківської фортепіанної школи, що склалися на етапі її формування, шляхом реконструкції творчих портретів її засновників – викладачів кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв 60–70-х років ХХ століття. **Методологія дослідження** базується на єдності історичного, джерелознавчого й системного типів аналізу, що дають змогу презентувати принципи харківської фортепіанної школи як мистецького феномена. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є першим зразком, у якому аналізуються та порівнюються виконавські та педагогічні принципи харківської фортепіанної школи, що сформовані в 60–70-х роках ХХ сторіччя. Стаття присвячена дослідженню феномену харківської фортепіанної школи й уточненню періодизації її розвитку. Визначено, що творчі настанови харківської фортепіанної школи стали результатом синтезу музичних традицій Німеччини, Польщі, Австрії, Італії, Росії. Виявлено, що період 60–70-х років ХХ століття можна вважати кульмінаційною точкою першого етапу розвитку харківської фортепіанної школи, адже з того часу на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв починають працювати вже здебільшого його вихованці. Аналіз творчої діяльності викладачів, які працювали на кафедрах спеціального фортепіано в той час, дав змогу окреслити базові принципи харківської фортепіанної школи. **Висновки.** Можна стверджувати, що харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя в досить складний історичний період. Основа методики ХФШ – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Ці традиції зберігаються й сьогодні, коли на кафедрі працюють не тільки її колишні випускники, а й представники інших виконавських шкіл.

Ключові слова: харківська фортепіанна школа, мистецтво Харківщини, ХНУМ ім. І. Котляревського.

Mykhalchuk Zoriana Ihorivna, Lecturer and Concertmaster at the Piano Department of the Ternopil Solomiya Krushelnytska Professional College of Art
Kharkiv piano school in the 60–70s of the XX century: names, traditions, performing principles

Research objective to determine the basic principles of the Kharkiv piano school that have developed at the stage of its formation, by reconstructing the creative portraits of its founders – teachers of the special piano department of the Kharkiv Institute of Arts of the 60–70s of the twentieth century. **The methodology** is based on the unity of historical, source and systematic types of analysis, which allow us to present the principles of the Kharkiv piano school as an artistic phenomenon. **The scientific novelty** of the obtained results is that this study is the first sample in which the performance and pedagogical principles of the Kharkiv piano school, which were formed in the 60–70s of the twentieth century, are analyzed and compared. The article is devoted to the study of the phenomenon of Kharkiv piano school and clarification of the periodization of its development. It is determined that the creative instructions of the Kharkiv piano school were the result of a synthesis of musical traditions of Germany, Poland, Austria, Italy, Russia. It was found that the period of 60–70s of the twentieth century can be considered the culmination of the first stage of development of the Kharkiv piano school, because since then the special piano departments of the Kharkiv Institute of Arts begin to work mostly his pupils. Analysis of the creative activity of teachers who worked at the departments of special piano at that time allowed to outline the basic principles of the Kharkiv piano school. **Conclusions.** Based on the above, we can say that the Kharkiv piano school is a unity of musicians that was formed in the early twentieth century during a rather difficult historical period. The basis of the methodology of the Kharkiv piano school is attention to sound quality, respect for the author's text, and General cultural development of the student. These traditions are still preserved today, when the Department employs not only former graduates, but also representatives of other performing schools.

Key words: Kharkiv piano school, art of Kharkiv region, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts.

Актуальність теми дослідження. Харківська фортепіанна школа добре відома не тільки в Україні, а й у світі. Її вихованці гідно презентують вітчизняну музичну культуру на численних міжнародних конкурсах і фестивалях, працюють у найпрестижніших вищих навчальних закладах багатьох країн. Це, на наш погляд, зумовлює необхідність осягнення мистецьких і педагогічних принципів харківської фортепіанної школи та ґрунтовного дослідження творчої діяльності її представників. Крім того, досить довгий час існування цієї школи диктує необхідність визначення критеріїв періодизації її розвитку, зокрема виявлення етапу, на якому відбулася кристалізація її професійних принципів.

Відомо, що музична освіта Слобожанщини бере початок з відкриття музичних класів у Харківському коледжі, у котрому працювали Г. Сковорода й А. Ведель і музичних класів при Харківському університеті (1804), де працював учень Й. Гайдна – І. Вітковський. Унікальне географічне розташування Харкова стало тією засадою, що зумовила взаємодію на його території багатьох національних шкіл, представники яких працювали в місті тимчасово або довгий час. Вони привнесли до музичної культури та освіти міста традиції, сформовані в кращих консерваторіях Німеччини, Польщі, Австрії, Італії, Росії. Ці ланцюжки культурних зв'язків укріплювалися завдяки тому, що вихованці харківської школи продовжували навчання в тих навчальних закладах, де професійно розвивалися їх викладачі. Результатом такого коловороту мистецьких традицій, природнім чином стало формування локальної, харківської школи гри на фортепіано (далі – ХФШ). На наш погляд, кульмінаційною точкою цього формуючого процесу став період 60–70-х років ХХ століття, коли на кафедрах спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв працювали вже здебільшого його вихованці, творча діяльність яких досі впливає на формування молодих музикантів міста. Час плине й багато історичних довідок про життя та діяльність представників ХФШ вже втрачено, тому джерелознавче дослідження, що розкриває важливі факти творчої біографії та викладацького досвіду педагогів кафедри спеціального фортепіано 60–70-х років є дуже актуальним.

Мета дослідження – визначити базові принципи харківської фортепіанної школи, що склалися на етапі її формування. Методологія дослідження базується на єдності історичного, джерелознавчого та системного типів аналізу, що дають змогу презентувати принципи харківської фортепіанної школи як мистецького феномена.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є першим зразком, у якому аналізуються та порівнюються виконавські й педагогічні принципи харківської фортепіанної школи, що сформовані в 60–70-х роках ХХ сторіччя. Матеріалом дослідження слугують архівні документи та інтерв'ю, публікації, спогади учнів.

Виклад основного матеріалу. З часів виникнення фортепіано (друга половина XVIII – початок XIX століття) воно посіло дуже важливе місце в культурі Західної Європи, впливаючи

не тільки на розвиток професійного мистецтва, а й, що може є й більш важливим, на культуру домашнього музикування. Завдяки стійким традиціям організації домашніх концертів, існуванню салонного мистецтва фортепіанна гра значною мірою формувала естетичні погляди суспільства. Такий статус фортепіано зберігається й сьогодні. Тому велика кількість людей різного віку та соціального прошарку, намагаючись підключитися до процесу музикування, ставить перед собою питання щодо існування фортепіанних шкіл, принциповості їх розбіжностей і критеріїв відбору конкретної методики гри. Цікаво, що саме такі питання турбують і викладачів, які кожного разу з кожним новим учнем заново опановують фортепіано як інструмент для висловлювання власних думок і почуттів. Це зумовлює співіснування декількох визначень понять «фортепіанна школа» або «виконавська школа».

Доцільно згадати, що «перші спроби розмежування шкіл простежуються ще в Античності. Так, у Древній Греції існували регіональні школи мистецтва – афінська, коринфська та інші» [10, с. 1491]. Трохи згодом у західноєвропейській склалися поняття національних шкіл (наприклад, французька, італійська). Також говорять про школи в певних видах мистецтва, часто вказуючи на регіон походження певної манер, – фламандський живопис, італійський спів, іспанський танець тощо. Так, у добу клавірного мистецтва яскравим прикладом національного виміру школи гри на інструменті була «французька творча школа: цілісність її стилістики, витонченість письма, послідовність еволюції мали великий вплив на сучасників. Одним із найважливіших завдань клавесиніста було вміння тонко, зі смаком виконувати в мелодії орнаментику. Музика клавесиністів утілює «французький смак» свого часу в європейському клавірному мистецтві композиції, виконавства, педагогіки» [4, с. 64–65]. Згодом сформувалася віденська школа, базою якої стали принципи класицизму, якому притаманні «універсальність мистецтв, мислення, логічність, ясність художньої форми, органічно сполучаються почуття й інтелект, трагічне й комічне, точний розрахунок і природність, індивідуалізується музичний тематизм» [4, с. 69–70].

Поступово національні школи склалися в більшості європейських країн. При цьому в багатьох випадках їх формування пов'язане з діяльністю конкретної особи – Франсуа Куперена, Карла Черні, Ганса фон Бюлова, Миколи Рим-

ського-Корсакова, Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського. А наступні покоління музикантів уже виступали як продовжувачі традицій Майстра. Саме тому тлумачний словник дає таке роз'яснення поняття: школа «в мистецтві – це *тривала художня єдність, спадкоємність традицій, принципів і методів*» [10, с. 1490]. Як бачимо, тут підкреслено історичний вимір – тривала єдність, така, що існує протягом певного часу. Очевидно, спираючись на це визначення, Ж. Дедусенко так окреслює поняття «виконавська школа» – «це тип діасинхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [2, с. 3–4]. Підкреслимо тут дуже важливий момент – твердження про те, що об'єднання людей у школи може мати віртуальний характер. Такого ж висновку доходить й Н. Гуральник, котра вказує, що «школа це усталена структура, яка зберігає свою реальність коли між її творцями виникає велика історико-хронологічна відстань...» [1, с. 5].

Підсумовуючи, пропонуємо таке визначення **фортепіанної школи** – *це тривала єдність музикантів-виконавців, що складалася в певний історичний період і розвивається, зберігаючи спадкоємність певних принципів роботи (з музичним інструментом і творами композиторів), спрямованих на досягнення конкретного художнього результату.*

Повертаючись до історії ХФШ, скажемо про те, що вона почала формуватися у 20–30-ті роки ХХ століття, коли на кафедрі спеціального фортепіано тільки-но відкритої харківської консерваторії працювали видатні музиканти: П. Луценко, Н. Ландесман, А. Шульц-Евлер. У той час Харків був справжньою культурною столицею, де виступали та працювали видатні музиканти. Так, О. Кононова стверджує, що «в ті часи концертні естради Харкова давали «путівку» у творче життя багатьом знаменитим музикантам» [6, с. 115]. Завдяки діяльності І. Слатіна від початку створення Харківської консерваторії тут працювали видатні піаністи, вихованці знаних консерваторій світу: Р. Горовиць – Київська консерваторія, О. Горовиць та Р. Геніка – Московська консерваторія, А. Бенш – учень Ф. Ліста. Ці видатні музиканти й декілька поколінь їхніх учнів і створили харківську фортепіанну школу. Її особливістю (як, певно, кожної школи, сформованої в конкретному мистецькому закладі) є цілісність, що

складається шляхом узгодження індивідуальних мистецьких установок. Зрозуміло, що робота кожної виконавської кафедри передбачає складання репертуарних списків, вироблення критеріїв оцінювання виступів учнів тощо. Це поступово дає змогу виробити загально-прийнятті принципи підготовки молодих музикантів на певній кафедрі. Хоча й на початку історії ХФШ, і сьогодні кафедри спеціального інструменту – це спільноти музикантів, які представляють досить різні за естетичними настановами виконавські школи.

Так, у 60–70-х роках ХХ сторіччя на кафедрі спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв працювали вихованці декількох консерваторій¹:

– *харківської* – О. Волков, В. Лозова, М. та Н. Єщенко, Г. Гельфгат, Є. Крамаренко, І. Кармінська, Р. Папкова, Б. Скловський;

– *київської* – Р. Горовиць;

– *московської* – О. Волков, М. та Н. Єщенко, В. Захарченко;

– *ленінградської* – М. Хазановський, В. Шапіро.

Спробуємо детально проаналізувати ті виконавські принципи, що наслідували та сповідували ці видатні музиканти, спираючись на твердження, що виконавська школа складається з трьох основних елементів:

– звукового образу інструменту, що визначає моменти посадки, постановки руки;

– навчального репертуару та принципів роботи з ним;

– підготовки до сценічного виступу.

Окремим пунктом організації навчання молодого музиканта є зусилля, що педагог спрямовує на підвищення загальнокультурного рівня учня. Зазначимо, що саме цей пункт був чи не найважливішим у роботі видатних фортепіанних педагогів, які вбачали розвиток внутрішнього світу музиканта основним джерелом розвитку його творчої особистості (як приклад згадаємо про педагогічні принципи Г. Нейгауза).

Як ми бачили вище, у 60–70-х роках ХХ сторіччя на кафедрі спеціального фортепіано працювали вже переважно її випускники, які наслідували кращі традиції фортепіанної педагогіки, що привезли із собою до Харкова їхні вчителі,

¹ Повтори прізвищ у різних консерваторіях стали наслідком того, що багато випускників продовжували навчання в інших ВНЗ, проходячи курс асистентури-стажування.

які навчалися в кращих мистецьких закладах України, Росії, Німеччини, Польщі.

Спробуємо дещо узагальнити ці принципи й почнемо з *першої, найголовнішої позиції* – звукового образу інструменту. Відомо, що однією з визначальних ознак мистецтва ХХ сторіччя є його різноманітність, співіснування декількох естетичних позицій. Це цілком правильно й щодо осмислення звукових образів фортепіано, які накопичувалися з кожним новим етапом розвитку цього інструменту. У 60–70-х роках ХХ сторіччя виконавці мали зробити свідомий вибір між романтичним, реально-безпедальним, ударним, джазовим і багатьма іншими образами фортепіано. Хоча у фортепіанній педагогіці все ж таки переважав ще романтичний образ, і більшість викладачів Харківського інституту мистецтв у методичних настановах орієнтувалися саме на нього. Так, за спогадами учнів, Р. Горовиць сповідувала принцип «співучого фортепіано», вимагала кропіткої роботи для досягнення відповідного фортепіанного тону, що видобувається заглибленням руки в клавіатуру з відчуттям свободи піаністичного апарата, «відчування спинних м'язів, гнучкої, «дихаючої» кисті, за допомогою якої можна досягти співучості звука й технічної свободи, а також природна, зручна постава за інструментом» [11, с. 15]. Ще одним важливим акцентом, що відрізняв звуковий образ фортепіано класу Р. Горовиць, стала традиція, притаманна багатьом митцям, представникам романтичної традиції, а саме зацікавленість оркестровими партитурами та відтворенням їх тембрів на фортепіано: «Прихильність до ансамблевого музичення сприяла особливому ставленню до тембрових можливостей рояля, зумовлювала пошуки оркестральності й інструментального забарвлення, стимулювала збагачення звукової палітри, вимагала нових специфічних прийомів звукоутворення» [11, с. 16].

Цікаво, що традиції романтичного образу фортепіано дотримувалася лише одна із сестер Єщенко – Марія. Це позначалося як у педагогічних настановах, так і у власній концертній діяльності, хоча обидві сестри ставилися до звучання роялю дуже шанобливо, обережно. І все ж таки, «якщо Наталя Єщенко говорила «вишуканіше», то Марія – «тепліше» [7, с. 6]. Також відображення певного образу фортепіано (у цьому випадку класичного) сприймаються вказівки Н. Єщенко щодо використання педалі: «Чим менше, тим

краще, усе потрібно робити пальцями» [7, с. 6]. Отже, можна зробити висновок, що на кафедрах спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв імені І.П. Котляревського в 60–70-х роках минулого сторіччя відбувалося поступово узгодження індивідуальних позицій викладачів щодо звукового образу фортепіано – класичного або романтичного.

Стосовно *другого елементу* – принципів відбору репертуару та роботи з ним, можна стверджувати, що майже всі викладачі наслідували академічні традиції щодо дбайливого, навіть прискіпливого ставлення до точного відтворення авторського нотного тексту. Наприклад, В. Лозова «вже на самому ранньому етапі вивчення музичного тексту вела роботу над формою, динамікою, аплікатурою, педалізацією. Усе це детально пояснювалося, з огляду на індивідуальність учня. Виразний показ і творча бесіда наближали виконавця до втілення художньої ідеї. Усе було підпорядковане одному педагогічному завданню – виявити прихований творчий потенціал учня й реалізувати його найкращим чином в індивідуальній інтерпретації» [3, с. 8]. Такої ж позиції дотримувалася й Н. Єщенко, яка сама «вибирала редакцію і тільки за цією редакцією її студенти мали виконувати точно ті вказівки, які там були надруковані» [7, с. 5]. Те саме знаходимо й у спогадах учнів про методи викладання Р. Горовиць: «... дбайливе прочитання тексту, сумлінне, ретельне дотримання авторських вказівок; постійна систематична робота над технікою у поєднанні з образним змістом (робота над гаммами, етюдами, вправами)» [11, с. 200]. В. Захарченко теж скрупульозно ставився до відтворення всіх деталей авторського нотного тексту. Унаслідок цього (як і в інших класах) «вимагалася гра напам'ять з першого ж уроку» [8, с. 2].

Окремо треба сказати про чисельні показники репертуару, що вивчався тоді на кафедрі. Загальною установкою було намагання досягнути якнайбільшу кількість творів, що дещо суперечило конкретним, мінімізованим вимогам програм навчального закладу. Підкреслимо, що це загальноєвропейська традиція, що склалася ще на ранніх етапах формування мистецтва гри на клавішно-струнних інструментах. Із того часу учні та студенти видатних музикантів-викладачів – Ф. Шопена, Ф. Ліста, Антона й Миколи Рубінштейнів, Г. Нейгауза, Я. Зака, В. Пухальського – працювали над дуже великою кількістю творів. А якщо врахувати тради-

цію присутності студентів на заняттях своїх товаришів, то за роки навчання в консерваторії студенти «проходили» значно більше творів, аніж сьогодні.

Наступним важливим елементом школи гри на фортепіано є підготовка до сценічного виступу й формування особистісного художнього образу в студента. Так, М. Бевз згадує: «Н. Єщенко давала масу літератури, заставляла багато читати. Якщо я грала 24 прелюдії Ф. Шопена, я повинна була перечитати все, що написано про прелюдії і їй доповісти – що мені сподобалось, що я зрозуміла, що ні. Також прослухати всі записи 24 прелюдій, які існують у нас у фонотеці, на пластинках, де завгодно» [7, с. 6]. Так само працювали інші педагоги – Р. Горовиць і В. Захарченко, які прагнули «формування в учнів широкого музичного та художнього кругозору: оновлення репертуару, вивчення методичної літератури, розвиток навичок читання з листа, знайомство з новинками художньої літератури, образотворчого мистецтва тощо» [11, с. 15]. Так, В. Захарченко «мав великий слухацький досвід, відвідував театри, музеї. Завжди під час роботи над творами в нього виникали якісь алегорії, засновані на спогадах, прочитаному, побаченому, почутому» [8, с. 4].

Підсумовуючи, проаналізуємо спільні та відмінні педагогічні принципи представників ХФШ 60–70-х років ХХ століття, які сформували харківську фортепіанну школу. *Спільні риси:* увага до розвитку індивідуальності учня; формування в учнів широкого музичного та художнього кругозору, знайомство з новинками художньої літератури, образотворчого мистецтва, вивчення методичної літератури;

кропітка робота над всіма елементами авторського нотного тексту – формою, аплікатурою, динамікою, педалізацією; розвиток навичок читання з листа;

установка на досягнення якнайбільшого обсягу піаністичного репертуару без орієнтації на конкретні вимоги програми навчального закладу.

Відповідно є й *відмінні риси*, що характеризують індивідуальні естетичні настанови. У Р. Горовиць – це постійна систематична робота над технікою, над інтонуванням, природна постава за інструментом, робота над звуковим легато; у В. Захарченка – вимоги виконання напам'ять з першого ж уроку; у Н. Єщенко – критичне ставлення до використання можливостей педалі.

Висновки. Спираючись на вищезазначене, можна стверджувати, що харківська фортепіанна школа – це така єдність музикантів, що сформувалася на початку ХХ сторіччя в досить складний історичний період. Основа методики ХФШ – це увага до якості звуку, шанобливе ставлення до авторського тексту, загальний культурний розвиток студента. Ці традиції зберігаються й сьогодні, коли на кафедрі працюють не тільки її колишні випускники, а й представники інших виконавських шкіл.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуральник Н. Фортепіанна школа в мистецькій освіті : характерні особливості, традиції та їх оновлення. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652> (дата звернення : 10.12.2018).
2. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
3. Інюточкина Н.В. Спогади про В. Лозову. Харків, 10 с.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
5. Кононова Е.В. Мария Александровна Ещенко: концертная и педагогическая деятельность: монография. Харьков: НТМТ, 2009. 180 с.
6. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
7. Михальчук З. Інтерв'ю з М.В. Бевз. Харків, 2019. 7 с.
8. Михальчук З. Інтерв'ю з О.В. Кононовою. Харків, 2018. 6 с.
9. Пинчук Е.Г. Всеволод Топилин: триумф и трагедия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 160–176.
10. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. и все доп. под ред. Ю. Этеля. Москва : П. Юргенсона, 1896. 1531 с.
11. Руденко Н.І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки : монографія. Київ : КДВМУ, 2001. 255 с.
12. Рум'янцева А.Ю. Розвиток професійної фортепіанної освіти Харкова у другій половині ХХ ст. у контексті політичної ситуації в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : збірник наукових праць. Харків : ХДАДМ, 2007. Вип. 2. С. 108–119.
13. Сухленко И. Секреты мастерства: в классе Виктора Сирятского. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2012. Вип. 36. С. 48–57.
14. Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ : збірник наук.-метод. матеріалів / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; заг. ред. та упоряд. Л.І. Шубіна. Харків : Фактор, 2016. 432 с.

REFERENCES

1. Huralnyk, N. (2018). Piano school in artistic education : characteristic features, traditions and their updating. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12652>.
2. Dedusenko, Zh. V. (2002). Performing pianist school as a kind of cultural tradition (extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 20 [in Ukrainian].
3. Iniutochkina, N. V. Memories of V. Lozova. Kharkiv, 10 [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2006). History of Piano Art. XIX century. Ternopil: Aston, 608 [in Ukrainian].
5. Kononova, E. V. (2009). Maria Aleksandrovna Yeshenko: concert and pedagogical activity. Kharkiv, 180 [in Russian].
6. Kononova, O. (2004). The musical culture of Kharkov at the end of the eighteenth–early twentieth centuries. Kharkiv: Osnova, 176 [in Ukrainian].
7. Mykhalchuk, Z. (2019). Interview with M. V. Bevs. Kharkiv, 7 [in Ukrainian].
8. Mykhalchuk, Z. (2018). Interview with O. V. Kononov. Kharkiv, 6 [in Ukrainian].
9. Pinchuk, E. G. (2012). Vsevolod Topilin: triumph and tragedy. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 37, 160–176 [in Russian].
10. Riman, G. (1896). Music dictionary. Moscow: P. Yurgensona, 1531 [in Russian].
11. Rudenko, N. I. (2001). Regina Horowitz and her lessons. Kyiv: KDVMU, 255 [in Ukrainian].
12. Rumiantseva, A. Yu. (2007). The development of professional piano education in Kharkov in the second half of the twentieth century. in the context of the political situation in Ukraine. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 108–119 [in Ukrainian].
13. Suhlenko, I. (2012). Secrets of craftsmanship: in the class of Victor Siryatsky. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 36, 48–57 [in Russian].
14. Shubina, L. I., ed. (2016). Tatiana Verkina: The Art of Changing the World. Kharkiv, 432 [in Ukrainian].

УДК 78.03/.04:783:784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-7>**Олексій Володимирович Макаренко**

ORCID: 0000-0002-3927-4442

старший викладач кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

aleksey5392@gmail.com

ПСАЛМОВІ МОТЕТИ ОРЛАНДО ДІ ЛАССО: ЩОДО ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ ТЕКСТУ Й МУЗИКИ

Мета дослідження – розглянути особливості, послідовність і логіку втілення текстів псалмів у мотетах Орlando ді Лассо. **Методологія дослідження.** У дослідженні використовується метод семантичного аналізу музичного твору, що дає змогу від найдрібніших змислових елементів прослідкувати структуру й логіку розгортання творів на псалмові тексти. **Наукова новизна.** Уперше пропонується алгоритм побудови та порівняння структурно-семантичних моделей псалмових текстів і творів музичного мистецтва на їх основі. **Висновки.** При теоретичному аналізі мотетів на псалмові тексти виникає проблема багатошаровості структурно-семантичної моделі: 1) молитовна ситуація формує структурно-семантичну модель поетичного тексту; 2) поетичний текст, у свою чергу, стає вторинною ідеєю для структурно-семантичної моделі музичного тексту (у нашому випадку мотетів доби Відродження). Зберігаючи основні контури загальної структурно-семантичної моделі псалма, у творах Орlando ді Лассо формує якісно нові щодо поетичного тексту різновиди структурно-семантичних моделей музичних текстів мотетів, у більшості випадків слідуючи шляхом ускладнення, збагачення змісту при спрощенні вербального тексту, додавання нових аспектів. Для проаналізованих мотетів Орlando ді Лассо взагалі характерно не тільки якнайповніше відображення змісту псалмів, а й певне розширення семантичного поля окремих семантем, упритул до формування додаткових змістів. Це дає змогу говорити про авторське коментування біблійного тексту силами музики. Більше того, структурно-семантичні моделі псалмів у мотетах Орlando ді Лассо можуть бути виявлені як на рівні циклів (коли мотети являють собою низку частин відносно повного псалмового тексту), так і в деяких випадках на рівні окремих композицій (коли композитор відображує структурно-семантичну модель усього псалма ніби конспективно, у рамках лише однієї частини; або зіставляє її з іншими текстами).

Ключові слова: псалом, псалтир, мотет, творчість О. ді Лассо, слово і музика, структурно-семантична модель.

Makarenko Oleksii Volodymyrovych, Senior Lecturer at the Department of Music Theory of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Orlando di Lasso's psalm motets: to the problem of the correlation between lyrics and music

The purpose of the article is to consider the features, sequence and logic of the embodiment of psalm texts in the motets of Orlando di Lasso. **The methodology.** The research uses the method of semantic analysis of a musical work, which allows to trace the structure and logic of the unfolding of works into psalm texts from the smallest content elements. **The scientific novelty.** For the first time, an algorithm for constructing and comparing structural-semantic models of psalm texts and works of musical art based on them is proposed. **Conclusions.** In the theoretical analysis of motets on psalm texts there is a problem of multilayered structural-semantic model: 1) the prayer situation forms a structural-semantic model of the poetic text; 2) the poetic text, in turn, becomes a secondary idea for the structural-semantic model of the musical text (in our case, the motets of the Renaissance). Preserving the basic contours of the general structural-semantic model of psalm, in his works O. di Lasso forms qualitatively new in relation to the poetic text varieties of structural-semantic models of musical texts in motets, in most cases following by complicating, enriching the content by simplifying the verbal text, adding new aspects. In general, the analyzed motets by O. di Lasso are characterized not only by the fullest possible reflection of the content of the psalms, but also by a certain expansion of the semantic field of some semantems, close to the formation of additional meanings. This allows us to talk about the author's commentary on the biblical text by music. The structural-semantic models of psalms in O. di Lasso's motets can be detected both at the level of cycles and at the level of individual compositions.

Key words: psalm, psalter, motet, works by O. di Lasso, lyric and music, structural-semantic model.

Актуальність теми дослідження. Використовуваний у музикознавстві термін «псалом» відразу ж викликає певний резонанс, що передусім пов'язане з неможливістю визначення параметрів цього жанру в рамках музичного мистецтва. За плином часу псалом як поетико-музична композиція втратив свою автентично-музичну форму, але через збереження в текстах Біблії літературної частини став дуже поширений у музиці християнської релігійної традиції. Певні складнощі в ідентифікації жанру псалма в музичній площині виникають при виявленні його характерних рис, тобто в окресленні інваріантних характеристик. Указана проблема дискутується на матеріалі псалмових мотетів видатного композитора епохи Відродження Орlando ді Лассо (1532–1594).

Вивченню поліфонічної техніки О. ді Лассо як флагмана останньої франко-фламандської школи присвячений розділ у багатотомнику «Історії поліфонії» за авторством Т. Дубравської [2]. Розгляду постатей О. ді Лассо та Б. Гуаюля в ракурсі зв'язків «учитель – учень» присвячена велика частина роботи Ю. Москвіної [5]. Ґрунтовний аналіз творів О. ді Лассо, у тому числі й із проблематики співвідношення слова і музики, наявний у дослідженні Г.І. Лижова [3], проте в центрі пошуків знаходяться теоретичні проблеми мотетної композиції, а не концепційний рівень псалмових текстів.

Мета дослідження – розглянути особливості, послідовність і логіку втілення текстів псалмів у мотетах Орландо ді Лассо як композитора доби Ренесансу.

Наукова новизна. Уперше пропонується алгоритм побудови та порівняння структурно-семантичних моделей псалмових текстів і творів музичного мистецтва на їх основі.

Виклад основного матеріалу. У випадку з псалмом ми зіштовхуємося з питанням подвійної обумовленості семантики (утворенням тексту поетичного, з одного боку, та музичного – з іншого). Скоріш за все семантика поетичного та музичного текстів на час створення перших псалмів була в рівновазі, полягала в синкретичній єдності (музика підтримувала та розкривала в усій повноті зміст, що знаходився «між рядків» поетичного тексту). Проте саме структурно-семантична модель (далі – ССМ) псалма, що більш пов'язана з поетичною семантикою, залишається практично незмінюваною.

Загальні риси ССМ псалмів, як і наявність певного набору логіко-структурних одиниць (як-то теза, антитеза та варіанти їх розвитку за різними «сценаріями»), уже були описані нами [4, с. 61]. Отже, при здійсненні багаторівневого аналізу музичного псалма та складанні його ССМ необхідно вдатися до низки аналітичних операцій:

- проаналізувати структурно-семантичну організацію поетичного тексту з точки зору виявлення в ньому смислових одиниць (сем) і їх комплексів (семантем, а також семантичного поля [8]), складаючи схему ССМ як відбитка ідеї;

- далі необхідно виявити тезову організацію тексту на основі взаємин семантем, у результаті чого складається ССМ цього псалма, що відображає процеси розгортання;

- беручи до уваги музичний текст на цей поетичний псалом, розглянути той варіант перекладу повного або частково

взятого тексту, який обраний композитором (аналізуючи цей текст щодо структурно-семантичної ідентичності оригіналу);

- ураховуючи умови створення конкретного музичного втілення псалмового тексту (визначення музичного жанру (у разі О. ді Лассо – це мотет), музичний тезаурус епохи, деякі особливості музичного мислення композитора, а також його світоглядні позиції щодо вибраного тексту), виявити специфічно-музичні символи, знаки особливого смислового наповнення та характер їх збігу або розбіжності із семантичними одиницями поетичного тексту;

- на основі проведеного аналізу літературного та музичного текстів вибудувати ССМ поетико-музичної композиції, яка б наочно показувала особливості й процес музичного тлумачення псалма композитором О. ді Лассо.

Цей алгоритм дії покажемо на двох мотетах: перший – зразок послідовного розкриття змісту всього псалма; другий – приклад побудови коментуючої проекції ССМ за допомогою залучення інших текстів, компіляції.

Мотет «Lauda, Jerusalem, Dominum» № 437 написано на текст Пс. 147. Цей мотет належить до середнього періоду творчості О. ді Лассо, його створено в 1565 році (на 33 році життя композитора). Літературний текст псалма має величальний характер. Перший та останній рядки псалма свідчать про дії людини, закликають до хваління, а майже вся основна частина псалма пояснює причину, передумову: розповідає про дії Бога як Творця, Вседержителя, Законодавця, Отця, що обирає собі народ і відкриває йому Слово Своє. Тому ССМ як ідею псалма можна окреслити таки (див. рис. 1).

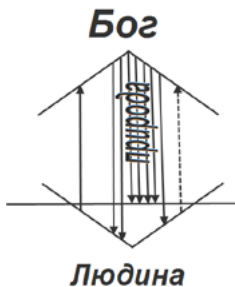


Рис. 1. ССМ як ідея в псалмі 147 «Хвали Господа, Єрусалиме»

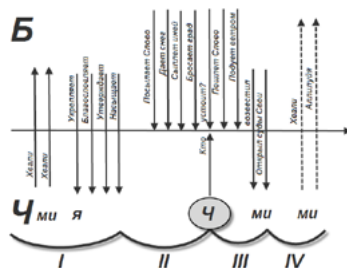


Рис. 2. ССМ як процес у псалмі 147 «Хвали Господа, Єрусалиме»

У пс. 147, написаному пророками Захарієм та Агеєм, є поділ на чотири частини із симетричною будовою всієї композиції. Це буде зручно простежити на схемі ССМ псалма 147 як процесу, де кожна стрілка закріплена за певним дієсловом, що їх використовують псалмоспівці, таким чином виявляється інтенсивність дії семантичних центрів протягом усієї композиції (див. рис. 2).

Для цього хвалебного псалма О. ді Лассо обирає найбільш урочисту тональність S^{mix} . Кількість конкордів у різних частинах мотету приблизно однакова ± 18 . Значне розширення фонічної палітри конкордів з використанням квартсекст, конкордів із септимою. Композитор майже не використовує дієзні співзвуччя, вони з'являються лише як акциденції в каденційних зворотах і бемольні, навпаки, формують ще один ранг сигнатур до трьох знаків. Розглянемо його музичну мову докладніше.

О. ді Лассо будує свій мотет у формі чотиричастинного циклу, дещо змінивши розподіл тексту в бік симетрії музичної композиції, зрівнявши масштабно 2 та 3 частини (по 48 тт.).

Перша частина «Lauda, Jerusalem, Dominum» починається з урочистого вступу. Початкова інтонація (ядро) викладена тутійно з характерним ритмічним малюнком. Уже перший напіврядок формує принцип розгорнення більшості подальших інтонацій: а) стримані інтонації ядра в «гармонічному» викладі; б) імітаційно-розспівне розгортання з каденцією.

У першій частині три дворядкові строфи. Кожен рядок, у свою чергу, складається з двох напіврядків (окрім цільного 5 рядка). У цій частині О. ді Лассо стверджує основну ладову висоту S^{mix} , причому співвідношення каденційних тонів нагадує тонально-функціональні зв'язки: F-C-g-C-g-F-g-g-F-D-C.

Спочатку композитор утримує співзвуччя, поступово починає вводити акцидентні конкорди, відводячи рух у бік бемольності. Музичний текст наповнений риторичними фігурами: поступова активізація «гармонічного руху» – *rathoroiia*, разом із висхідними закінченнями фраз передає захопленість почуттів, славлення; на слова з 2 вірша: «бо зміцняє Він засуви брам твоїх» – О. ді Лассо використовує фігури *circulatio* (знак Божої присутності) та *gradatio* (підсилення, зміцнення), якими передається дія; у рядку «синів твоїх благословляє в тобі» виникає та кілька разів повторюється інтонація (*polillorgia*) зчеплених в.2 та ч.4 у низхідному русі.

Остання з перелічених інтонацій стане не просто каденційною формулою, а інтонацією, що пов'яже частини мотету між собою (у цьому випадку така мелодична фігура регулює внутрішні межі форми). Такою ж інтонаційною аркою між частинами стає характерний каденційний зворот двох різноспрямованих квартових стрибків із синкопованим ритмом, що поступово формується протягом першої частини мотету та вперше в кінцевому вигляді з'являється в 10 напіврядку. Ці два інтонаційні звороти скоріше можна зарахувати до характерних стилістичних особливостей саме цього мотету, тобто до тематизму в післялассівському розумінні цього слова.

Друга частина приносить поживлення в музичний рух. Перший рядок («посилає на землю наказа Свого») побудовано так, що кожне співзвуччя – це новий конкорд (фігура *congeries* – накопичення). Порівняно з I ч., колористичність якої можна загалом назвати врівноваженою, II ч. завдяки постійному збагаченню «гармонічного» колориту виступає контрастом для початкового матеріалу.

Напіврядок «дуже швидко летить Його Слово» доволі прискорений за рахунок ритмічного подрібнення тривалостей до восьмих. Слово «*velociter*» («швидко») проводиться імітаційно в різних ритмічних варіантах (14 разів у першому напіврядку 2 рядка), що відповідає фігурам *hypotyposis* (зображення) та *fuga, alio nempe sensu* (біг).

О. ді Лассо тричі повторює другий рядок 4-го вірша літературного тексту, організовуючи другу частину строфи тричастинною, що призводить до масштабної розбіжності в часовому та композиційному планах: цільний перший рядок звучить 7 тактів, тричастинний 2 рядок також 7 тактів. Друга строфа має симетричну композицію, із цільним середнім і крайніми рядками, що діляться на два напіврядка кожен.

Доволі мальовничо зображує О. ді Лассо подальший текст псалма про дію Бога до людини через природу. Двічі з новою мелодією в кожному голосі повторюються слова «дає сніг, немов вовну». Мелодичні фрази побудовані м'яко, майже без стрибків. Починаючи із середини композитор, використовує в багатьох голосах широкі стрибки (фігура *saltus duriusculus* – жорсткий стрибок).

Остання строфа частини оформлена як переклички хороших груп. Цей фактурний ефект луни та незвичайні співзвуччя, що використовує О. ді Лассо у каденційних зворотах, – послі-

довність двох секунд в одній парі голосів (83 т.), направлені на змалювання холодного простору, морозу.

Протягом двох останніх напіврядків акцентується питання «хто встоїть?», від антифонного звучання музичний рух фактури переходить до тутійного завершення частини заключною каденцією. Питальну інтонацію та невпевненість, передані в тексті псалма, композитор відтворює за допомогою декількох риторичних фігур: використання зменшеної терцквінти, концентрація акциденцій – *patopoiia*, висхідний рух тенорової мелодії – *intergoratio* та зупинка на конкорді реперкуси без розв'язання – *abruptio*.

Третя частина викладена в триголосній фактурі перших і других сопрано й тенорів. Вона наповнена складними внутрішньоскладовими розспівами, м'якими звучностями. Композитор більшою мірою використовує саме співзвуччя недосконалих консонансів – терцоктав. О. ді Лассо зв'яже рядки між собою за допомогою накладання одного тексту на інший (104–106 тт.) та еліптичного звороту, появи фігури *anadiplosis* (подвоєння) між тенором і другим сопрано.

Ця частина є контрастною до попередньої музично-мовними засобами, що впливає з її образності. Можна побачити додаткову змістовність в описанні дій Бога в цих двох частинах: у другій – опосередковано змальовується покарання, у третій – милість. Тому в контексті ідеї Божої милості слова тексту псалма про «звіщення слова Свого Якову, постанов Своїх і Свої правосуддя – Ізраїлю», можуть трактуватися в рамках теологічної теорії богообранності єврейського народу. О. ді Лассо підкреслює цю думку, звертаючи свою увагу майже до кожного слова цих двох віршів.

Цікава змістова лінія виникає на словах-розспівах, що складаються в окремий «текст»: «Слово», «потече», «Ізраїлю». О. ді Лассо виокремлює ці слова, надає їм свою музично-теологічну трактовку. У тексті йдеться про Слово Боже, композитор використовує канонічний виклад матеріалу, що символізує закон, неприступність цього Слова.

В основі широкого розспіву на слові «потече» лежить фігура *catabasis*, одне зі значень якої розшифровується як подарована благодать, що сходить згори.

Четверта частина, як і перша, починається тутійним звучанням усього хору. Умовно гармонічний виклад поступово збагачується поліфонічними підголосками й переходить до вільного імітаційного викладу.

Інтонційно четверта частина є концентратом усіх попередніх: у ній повторюються не лише характерні мелодійні звороти та риторичні фігури, а й відтворюються всі використані раніше фактурні склади.

За формою ця частина складається лише з однієї дворядкової строфи, за рахунок використання фугованих імітацій («non manifestavit») у другому рядку вона масштабно майже не поступається іншим частинам.

Якщо простежити за розгорненням ССМ у мотеті (див. рис. 3, 4), то можна побачити декілька етапів. На кожному з етапів більш наявним постає образ Бога, Його дії щодо людини як загалом, так і до окремого народу (теза В у схемі нижче). Семант поетичного тексту, що концентрує всі риси образу Людини, умовно розпадається на дві частини – Ізраїль та Інші народи. У музичному відношенні О. ді Лассо виокремлює та висвітлює лише образ Ізраїлю. Там же, де мова йде про Інші народи, композитор звертає більшу увагу на слова «судів Своїх», використовуючи фугатно-імітаційний виклад.

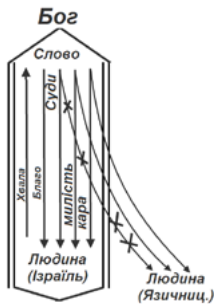


Рис. 3. ССМ як ідея мотету «Lauda, Jerusalem, Dominum»

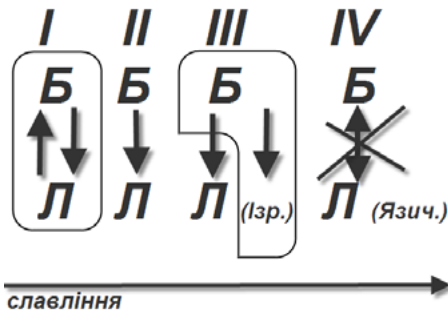


Рис. 4. ССМ як процес мотету «Lauda, Jerusalem, Dominum»

Активна дія з боку людини виявляє себе лише в першій частині в наказі хвалити (теза А), і ця дія немовби зберігається протягом усього твору. В інших же частинах Людина є пасивною чи її дія висловлена опосередковано. Тобто в цьому випадку можна говорити про постійний розвиток двох тез. Причому процеси їх розвитку не автономні, пов'язані між собою. О. ді Лассо виключає з тексту останнє слово «Алілуя!», але зберігає його значення в музиці всього мотету.

Для мотету «**Multae tribulationes**» (1604?) О. ді Лассо обирає два тексти: 1) поетико-музичний: григоріанський хорал «in patientia vestra possidebitis animas vestras» («Терпеливістю вашою душі свої ви здобудете» [Лк 21:19]); 2) поетичний: «multae tribulationes justorum, et de his omnibus liberavit eos Dominus» («Багато лихого для праведного, та його визволяє Господь з них усіх» [Пс. 33:20]), що також існує як текст григоріанських хоралів. Ці тексти мають різноспрямовані ідейні ССМ. Перша відображає слова Христа з Євангелії та показує дію людини; друга, навпаки, відображає слова псаломспівця та говорить про дію Бога (див. рис. 5–6).

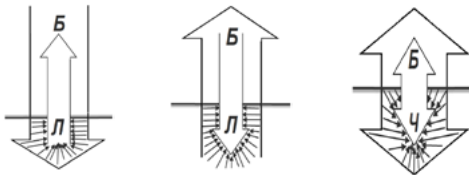


Рис. 5. ССМ як ідея с. f.+ССМ як ідея псалма=ССМ як ідея мотету «Multae tribulationes»

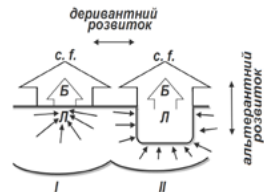


Рис. 6. ССМ як процес мотету «Multae tribulationes»

Обидва тексти є самостійними тезами, що піддаються розвитку як окремо, так і у взаємодії між собою, вибудовуючи доволі складну та виважену конструкцію форми. У мотеті с. f. складається з трьох фраз, розділених паузами. Крім того, є вступ та інтермедія. Симетрія ідеї відбивається і у пропорційності форми: «Внутри первой структурной единицы – соотношение золотого сечения (11,5:7), то же – внутри второй (12,5:8), между структурными единицами (I и II) – приблизительно равенство» [2, с. 380].

С. f. традиційно звучить у партії другого тенора в A^{col} ладу, своїм плавним рухом і стійкістю ритму створює образ Утішителя («Терпеливістю вашою душі свої ви здобудете»). Голоси, які оточують його фактурно, розкривають основний текст псалма «Багато скорбот у праведника».

Каденції контрапунктичних голосів постійно випереджають хорал на одну долю. Взаємодія с. f. та імітаційно розвиваючих матеріалів голосів, виражена в їх образному протириччі, підкреслена й поліладовістю (загальний лад мотету D^{dor} ,

хоралу A^{col}), і навмисним зіставленням діатонічності в хоралі та хроматизмів, гармонічною варіантністю в інших голосах.

Гармонічний амбітус доволі широкий і займає весь можливий «діапазон» як у бік бемольних, так і в бік дієзних сигнатур. Велика частина співзвуч виникає в першій строфі та на початку другої строфи, де мова йде про «скорботи». На словах «liberavit eos Dominus» («позбавить Господь») виникає низхідна мелодійна фігура (catabasis) і гармонічний розвиток приймає більш спокійний вигляд, задовольняючись кількома конкордами, приводить до співзвуччя з пікардійською терцією.

Висновки. При теоретичному аналізі мотетів на псалмові тексти виникає проблема багатшаровості ССМ: 1) молитовна ситуація формує ССМ поетичного тексту; 2) поетичний текст, у свою чергу, стає вторинною ідеєю для ССМ музичного тексту (у нашому випадку мотетів доби Відродження).

Зберігаючи основні контури загальної ССМ псалма, у творах О. ді Лассо формує якісно нові щодо поетичного тексту різновиди ССМ музичних текстів мотетів, у більшості випадків слідуючи шляхом ускладнення, збагачення змісту при спрощенні вербального тексту, додавання нових аспектів.

Для проаналізованих мотетів О. ді Лассо взагалі характерно не тільки якнайповніше відображення змісту псалмів, а й певне розширення семантичного поля окремих семантем, впритул до формування додаткових змістів. Це дає змогу говорити про авторське коментування біблійного тексту силами музики. Більше того, ССМ псалмів у мотетах Лассо можуть бути виявлені як на рівні циклів (коли мотети являють собою низку частин стосовно повного псалмового тексту), так і в деяких випадках на рівні окремих композицій (коли композитор відображує ССМ усього псалма ніби конспективно, у рамках лише однієї частини; або зіставляє її з іншими текстами).

Сьогодні ми маємо неймовірну кількість музичних творів, які мають жанрове визначення «псалом», проте не маємо в розпорядженні загального методу глибокого розуміння подібних явищ. На наш погляд, цей складний феномен можна пояснити за допомогою ССМ, що може виступати як інструмент аналізу та найнижчий поняттєвий ідейно-конструктивний рівень у структурі жанрової категорії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гофман І.Т. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2013. 208 с.
2. Дубравская Т. Полифония О. Лассо. *История полифонии* : в 7 вып. Москва : Музыка, 1996. Вып. 2-Б : Дубравская Т. Музыка эпохи возрождения. С. 322–405.
3. Лыжов Г.И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале Magnum opus musicum Орландо ди Лассо) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 2003. 200 с.
4. Макаренко О.В. Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2018. № 121. С. 59–71.
5. Москвина Ю.В. Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля: ок. 1547–1594) : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 2018. 317 с.
6. Павский Г. Обзорение Книги Псалмов, опыт археологический, филологический и герменевтический. Сочинение Санкт-Петербургской Духовной Академии студента Герасима Павского. Санкт-Петербург : Тип. Св. Синода, 1814. 82 с.
7. Чотарі В. Моделі жанрової модифікації переспіву псалма. *Актуальні проблеми слов'янської філології* : міжвуз. зб. наукових статей / редкол. В.А. Зарва, О.Г. Астаф'єв та ін. Київ : Освіта України, 2008. Вип. XIX : Лінгвістика і літературознавство. С. 359–366.
8. Шафиков С. Г. Теория семантического поля и компонентной семантики его единиц : учебное пособие. Уфа : УГИ, 1999. 88 с.

REFERENCES

1. Hofman, I. T. (2013). Old Testament legacy in the Christian musical culture: Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].
2. Dubravskaya, T. (1996). Polyphony O. Lasso. *Istoriya Polifonii*: In 7 issues. Issue 2-B. Music of the Renaissance. Moscow: Music. 322–405 [in Russian].
3. Lyzhov, G.I. (2003). Theoretical problems of motet composition of the second half of the 16th century (based on the Magnum opus musicum Orlando di Lasso): Candidate's thesis. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky [in Russian].
4. Makarenko, O.V. (2018). Psalmova liryka u khorovii tvorchosti Mykoly Lysenka [Psalm's lyricism in choral works by Mykola Lysenko] *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. 121. 59–71 [in Ukrainian].
5. Moskvina, Yu.V. (2018). Musical composition techniques of the second half of the 16th century in the work of Balduin Guayul: c. 1547–1594): Candidate's thesis. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky [in Russian].

6. Pavskiy, G. (1814). Review of the Book of Psalms, an experience of archaeological, philological and hermeneutical. Sochinenie Sankt-Peterburgskoy Duhovnoy Akademii studenta Gerasima Pavskogo. SPb: Tip. Sv. Sinoda [in Russian].

7. Chotari, V. (2008). Models of genre modification of psalm's paraphrase. Aktualni problemy slovianskoi filolohii : Mizhvuz. zb. nauk-ovykh statei. Zarva V. A. et al. (Ed.). Kyiv: Osvita Ukrainy. Issue XIX : Lihvistyka i literaturoznavstvo. 359–366 [in Ukrainian].

8. Shafikov, S.G. (1999). The theory of the semantic field and the component semantics of its units: Textbook. Ufa: UGI. 88 [in Russian].

UDC 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-8>

Zhao Ziyuan

ORCID: 0000-0003-0076-9779

*Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
672250899@qq.com*

Do Xiaoshuang

ORCID: 0000-0003-2917-5579

*Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
672250899@qq.com*

**TRADITIONS OF COMMEDIA DELL'ARTE
(MASK COMEDY) IN EUROPEAN CULTURE
(ON THE EXAMPLE OF OPERAS BY R. LEONCAVALLO,
P. MASCAGNI, F. BUSONI)**

The aim of the article is to identify the artistic and semantic features of the embodiment of the traditions of commedia dell'arte in European opera (on the example of the compositions of R. Leoncavallo, P. Mascagni, F. Busoni). The methodology of work is determined by the unity of aesthetic, historical and philosophical, semiotic, genre and typological, theatrical, operological and musicological analytical approaches, the combination of which creates a common interdisciplinary field of studying the phenomenon of the image-

mask. **The scientific novelty of the article** is to identify the connection between the phenomenon of the mask-image and the concept of archetype, which reveals the mechanism of functional use of the figurative model of the mask in opera. This approach leads to the identification of the interaction of opera with national musical and theatrical traditions, in which the traditions of *commedia dell'arte* become one of the main representatives of the artistic complex in European opera music. **Conclusions.** In the general genesis of each national culture, characteristic artistic and stylistic features are always formed; they are united by the national idea and contain all the most significant achievements of the national culture. The phenomenon of the mask is a product of national and cultural tradition and reflects its main principles and artistic landmarks. The mask begins its history in archaic times and performs a ritual and ceremonial function, but later the mask passes into a new artistic quality and is interpreted as a carrier of deep cultural knowledge. The mask as a component of the theatrical tradition is significantly developed in the European art of the Renaissance, received its main artistic qualities in the Italian theater of masks - *commedia dell'arte*. It should be noted that an important feature of Italian folk comedy is its strong reliance on professional musical art. Professional musicians-performers are often among the actors-comedians who take a direct part in ballad performances.

Key words: mask, archetype, comedy of masks, *commedia dell'arte*, European opera, opera and theatrical tradition.

Чжао Цзююань, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Ду Сяошунан, здобувачка кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Традиції комедії масок у європейській культурі (на прикладі опер Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузони)

Метою роботи є виявлення художньо-семантичних особливостей утілення традицій комедії масок у європейському оперному мистецтві (на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузони). **Методологія дослідження** визначається єдністю естетичного, історико-філософського, семіотичного, жанрово-типологічного, театрознавчого, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, поєднання яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні зв'язку явища образу-маски з поняттям архетипу, завдяки чому розкривається механізм функціонального використання образної моделі маски в оперному мистецтві. Цей підхід зумовлює виявлення взаємодії оперного мистецтва з національними музично-театральними традиціями, у яких традиції комедії масок стають одним із головних репрезентантів художньо-образного комплексу в європейській оперній музиці. **Висновки.** У загальному генезисі кожної національної культури завжди формуються характерні художньо-стильові ознаки, що об'єднуються національною ідеєю та містять у собі всі найзначніші досягнення національної культури. Явище маски є породженням національно-культурної традиції та відображає

її головні принципи й художні орієнтири. Свою історію маска починає в архаїчні часи й виконує ритуально-обрядову функцію, але згодом маска переходить у нову художню якість і тлумачиться як носій глибинного культурного знання. Маска як складник театральної традиції отримує значний розвиток у європейському мистецтві епохи Відродження, головні свої художні якості в італійському театрі масок – *commedia dell'arte*. Зазначимо, що важливою властивістю італійської народної комедії є її міцна опора на професійне музичне мистецтво. Нерідко серед акторів-комедіантів, які беруть безпосередню участь у балаганних виставах, є професійні музиканти-виконавці.

Ключові слова: маска, архетип, комедія масок, *commedia dell'arte*, опера, європейська опера, оперна і театральна традиції.

Relevance. At the turn of the XIX–XX centuries, the theme of masks in connection with the traditions of the Italian theater of masks (*commedia dell'arte*) is addressed by many European composers, the panorama of whose work extends from samples of veristic drama “*Pagliacci*” by R. Leoncavallo, opera “*Le maschere*” by P. Mascagni, which synthesizes the principles of the opera buffa and *commedia dell'arte*, and the neoclassical opera by F. Busoni “*Arlecchino, oder Die Fenster*”. Most often, such a rethinking occurs due to the transfer of action to another era and another social environment, and sometimes to significant rethinking of the overall dramatic line, which takes away from the original idea of the composition.

Such retrospective appeals to the experience of past centuries for the opera and theater tradition are quite common – such “eternal” for the opera and theater tradition are ancient, mythological, biblical themes, as well as the traditions of folk theater, including Italian comedy masks, which have received multiple interpretations in compositional, theatrical, directing and performing art. Representatives of many creative professions turn to the traditions of *commedia dell'arte* with the emphasis on the archetypal properties of the mask, considering it as the basis of their innovative research, which allows to create relevant and socially sharpened compositions that reveal the most problematic areas of social and cultural order.

Therefore, the desire to determine the archetypal properties of the mask and its influence on the development of the European opera and theater tradition with the selection of Italian *commedia dell'arte* as one of the most important reasons for its development is an important task of modern musicology.

The aim of the article is to identify the artistic and semantic features of the embodiment of the traditions of *commedia dell'arte* in European opera (on the example of the compositions of R. Leoncavallo, P. Mascagni, F. Busoni).

The methodology of work is determined by the unity of aesthetic, historical and philosophical, semiotic, genre and typological, theatrical, operological and musicological analytical approaches, the combination of which creates a common interdisciplinary field of studying the phenomenon of the image-mask.

The scientific novelty of the article is to identify the connection between the phenomenon of the mask-image and the concept of archetype, which reveals the mechanism of functional use of the figurative model of the mask in opera. This approach leads to the identification of the interaction of opera with national musical and theatrical traditions, in which the traditions of *commedia dell'arte* become one of the main representatives of the artistic complex in European opera music.

Review of the literature on the problem. The study of the mask archetype led to a wide range of literature on the history of theater, without which a multifaceted examination of the Italian mask theater (*commedia dell'arte*) and its “successors” in the European opera and theater tradition would be virtually impossible. One of the first theater critics to write a study about the Italian theater of masks was K.M. Miklashevsky, whose work “*La Commedia dell'Arte. Theater of Italian Comedians*” presents different versions of the emergence of European professional theater and its heroes. This work still remains one of the most important studies in the history of mask theater [5].

Also, extremely important and methodologically significant are the studies of O. Dzhivegov and M. Molodtsova, who examined in detail the components of Italian masks in the process of their evolutionary development, their artistic and dramatic features [3].

Presenting main material. Masks *commedia dell'arte*, born in the tradition of Italian folk theater in the middle of the XVI century in Italy, became a powerful artistic stimulus for European masters of various arts. The dance and dramatic experience of the comedy on the square, with its distinctly bright, effective, playful beginnings, was borrowed not only by theatrical art in all its various modifications, but also enriched by the artistic vocabulary of painters, writers and composers of the following centuries.

Consideration of the mask as an archetype and identification of its properties is impossible without recourse to the carnival with its elimination of subjectivity and compaction of the structure of “I”, which appears in the carnival as a personification of anonymity, as many researchers write, including Julia Kristeva [4, p. 552]. The carnival person, according to the researcher, is impersonal, deprived of the usual boundaries of the identical, has many faces and masks. In the carnival there is no I-one, I-identical, but there are many images, masks, in which it flashes, leaving its mark. So, in these masks-images “I” is doubled, dramatized. The carnival mask destroys the ontological unity of the subject, acting as a stop in being and the possibility of a new experience of being. The mask, as presented by J. Kristeva, is “not-yet-being”, the mask is an expression of the possibility of being, which has not yet happened as a pure “being possibility” [4, p. 552].

According to M. Bakhtin, in carnival the body is deprived of the boundaries of the individual, identical, in the element of carnival it exists as a grotesque, hyperbolic, ecstatic body: “It is never ready, never completed: it is always built, created and is building and creating another body; in addition, this body absorbs the world and is absorbed by the world” [2, p. 195]. Images of ecstatic carnival bodies are found in Dante's “Hell”, where they appear as allegories of human qualities, for example a liar depicted with his head turned back, or an angry man stabbing himself. The ecstatic body lives on the border, where there is a comparison between “no longer a body” and “not yet a body”, so this body can be understood as a metaphor, as a transformation or as an image. In this sense, the carnival person can be considered as a dual entity, because two bodies coexist in it: one dies – the former, pre-carnival body, the other is formed and born – a carnival character. The modus of theatricality assumes that the subject (his body) is completely hidden behind a mask, immersed in the role, and transformed into a character.

Theatrical play provided a view from the outside of the reality presented in the stage action; it can be compared with the view of another person who has gone beyond this reality – his former existence. During the carnival holidays, the performer-actor, instead of emphasizing his social status and himself, is kind of trying to hide them, disguise them, always appears different.

The image-mask becomes an expression of a specific character played out in the carnival, such as the figure of Arlecchino or Colombina. In the play, the individual is always disguised, always

takes a different image, represents another (his character), goes through, changes masks, hiding behind the mask of a clown, comic hero or death. So, the individual, hiding, covering under different masks-characters, creates an ontological formula “the same, but always different”. Thus, in the carnival there is a main rule according to which each person is someone else, and no one is himself.

Thus, the mask, hiding the former appearance of the individual, gives birth to a new state of his being, being under the sign of the mask. The mask is a way and form of acquiring a new kind of artistic existence of an individual who acquires new qualities in the carnival, and in fact is completely reborn through the mask. The mask grows to the original pre-carnival person, interacts with him and removes, replaces and excludes him, demonstrating the absence of any original single person; the image-mask becomes a new form of human existence, his real face in the carnival.

The mask in the space of the carnival is a way of removing and renouncing a person from the former experience of existence connected with the space of social norms and relations. The image-mask is an expression of the true form of otherness of the image created in the carnival. This image opposes any experience of self-identity and the principles of monologue, which is a product of the functioning of a set of social norms. The mask expresses the liberation of a person from the experience of the identical and the movement to another way and another form of existence. A person wears a mask in the carnival to disappear, to leave the former coordinate system in a new state, devoid of any solid foundations and boundaries that could fix the subject and his position in the world. The mask acts as an active principle that elaborates on human existence, allowing fulfillment, laughter and play as modus of human expression. It is the mask, born in laughter and play, that concentrates in itself the experience of these modus of existence, actualizing them, giving them the opportunity to manifest, come true, sound, becoming a symbolic form of their implementation.

According to M. Bakhtin, “the mask opposes the completed being, it is a stop, an attempt to present being as an unfinished process...”. And further, describing the mask as a metamorphosis of existence, Bakhtin writes: “The mask is associated with the joy of change and reincarnation, with a cheerful relativity, with a cheerful denial of identity and unambiguity. With the denial of a stupid coincidence with itself; the mask is connected with transitions,

metamorphoses, violations of natural borders, with changes, with a nickname (instead of a name); the mask embodies the playful beginning of life” [2, p. 35].

The mask as a “cultural archetype” (S. Avernitsev) grows from the very “basis of the unconscious”, natural and cultural features of the people's existence in history [1, p. 54]. The archetype of the mask in an extremely concentrated form contains the principles of choosing models of thinking and unconditional imperatives of behavior inherent in a particular opera and theater character. The mask, the mask-character, the image-mask symbolically formalizes the experience of play and laughter, takes a person beyond the empirical, everyday, hiding and denying his former face.

Thus, the mask takes human existence beyond experience, it means, it attracts to the realm of the transcendent and also carries the opportunity for a person to become different, to move to another kind of being, acting in the carnival as the principle of ontological transformation of a person. At the same time, the mask gives a person a new face as a sign of a new experience of existence – carnival existence. The person who wears the mask represents the world as a space of transformations, metaphors, endless play, formation, which in principle knows no end.

A significant contribution to the promotion of the traditions of the Italian mask theater (*commedia dell'arte*) on the opera stage belongs to three prominent European composers of the XIX-XX centuries R. Leoncavallo, P. Mascagni, F. Busoni.

In the external contours of the comedy, with which first begins the opera, R. Leoncavallo introduces the tragedy, which unfolds in the second act of the opera “*Pagliacci*”. Comedians, who are presented in two guises - as a real person and as a mask of Beppe – Arlecchino, Nedda – Colombina, Tonio – Taddeo and Canio – Clown (*Pagliaccio*) are involved in the “production”. The script of the play, which takes place in the middle of the opera as a “theater within a theatre”, is as schematic and simplified as possible. The musical embodiment of “comedy” contrasts with the general tragic line of the opera, as G. Toradze pointed out when he said that “the composer creates a subtle stylization, full of grace and sad humor” [7, p. 45].

It should be emphasized that R. Leoncavallo sought to recreate the historically accurate sound of the orchestra of the first half of the XVIII century, which was characterized by a fairly transparent texture. This is very important, because this period is known to be the heyday of the *commedia dell'arte*, and therefore the compos-

er's idea is quite obvious. The transparency of the texture as well as the acoustic effect of “chamber” is achieved by eliminating heavy copper and reducing the composition to the pair one with the traditional division of timbre functions and the leading role of the violin part. Characteristic features of the early classical style can also be seen in the predominance of the homophonic type of texture, which often imitates the “Albertian basses”.

Within the inner performance – “comedy”, the composer minimizes the demonstration of some images-masks, focusing on the disclosure of the images of Arlecchino and Colombina, who seem to play the role of lovers – *amorosi*. It is no coincidence that their characteristics are made through the use of genre models of the XVIII century – *gavotte* and *minuet*. At the same time, the affiliation of Arlecchino and Colombina to the group of servants becomes obvious, thanks to some parameters. First of all, their social position is evidenced by the unpretentious text of the serenade, which sounds quite simplistic in comparison with the high examples of secular lyrical poetry, which is reflected in its musical level. The serenade is written in the spirit of an Italian folk song, in which the strophic structure, square phrasing and syllabic movement are expressed in relief.

The musical language that characterizes the images of Arlecchino and Colombina has a deliberately “puppet” character with a predominance of quiet, soft sonority, and light, fragmentary touches (*pizzicato*, *staccato*) in the orchestra; the image of Colombina herself is drawn with the help of graceful passages of a group of stringed instruments. The contours of the portrait of the servant Taddeo are more blurred, although they also deserve attention. At first glance, the mask of Tonio – Taddeo is always superfluous and constantly gets into awkward positions, which is fully consistent with the traditions of *commedia dell'arte*. Therefore, his language is characterized by such comic techniques as extreme hyperbole in comparison with patter, as well as through the use of sublime poetic lines and their use in everyday conversational style, which is musically emphasized by the sudden inclusion of expressive phrases in the spirit of *arioso* in song and dance thematism. The tragic component arises from the undivided love for Colombina, which allows us to draw a parallel between him and the traditional representative of the characters of the Italian mask theater – Pedrolino, who is one of the closest “relatives” of Pagliaccio.

The general characteristics of Pagliaccio from his first appearance indicate a great tension of feelings, so it immediately contrasts with the generalized-stylized “comedy” – through the sudden exclamation of a sharp chord of copper with cymbals on *ff*, which immediately adds a disturbing tone to the play and portends a possible tragedy. Further, the expressiveness of Canio-Pagliaccio’s manifestations is significantly enhanced and is expressed in the enhanced orchestral sound of tutti and the depressing and dark color of the timbre. As M. Rudko points out, “intense dynamic development leads to a tragic culmination, at the moment of which there is a final switching of action from the playing field to the realm of real drama” [6, p. 35–36].

Another representative of the stylistic direction of verismo, P. Mascagni, following R. Leoncavallo, showed interest in the Italian theater of masks and created the opera “Le maschere”. This opera demonstrates a completely opposite approach on the part of the composer and librettist to the construction of the general concept of the work: unlike “Clowns”, the author creates a real Italian comedy of masks.

The libretto of P. Mascagni's opera “Le maschere” was created by the well-known Italian librettist and playwright Luigi Illica, who collaborated with many important composers, including Puccini, Giordano, Franketti, Luporini, etc. At the same time, despite the impressive experience in this field, some researchers have pointed out that although “Illica’s libretto was the result of a careful study of the laws of commedia dell’arte, the opera script was dramatically weak and split into a series of episodes” [191, p. 139]. In our opinion, this statement is too categorical, but, of course, it has a right to exist; what is more, the opera was not very successful.

The premiere of the opera “Le maschere” took place during the carnival celebrations of 1901, when at the same time in six major cities of Italy (Rome, Milan, Genoa, Venice, Turin, Verona) the opera was staged, but the expected positive reception of the opera did not take place.

In Mascagni's opera there are typical characters of commedia dell’arte: zanni (Arlecchino, Brighella, Colombina), the elderly (Pantalone, Tartaglia and Dr. Graziano), lovers – *amorosi* (Florindo and Rosaura), and Captain Spaventa. Arlecchino and Brighella are fighting for the right to be considered Colombina's fiancĳ, joking about the bully-Captain, as well as for fun interfere in the relationship between lovers – Florindo and Rosaura.

The connection with the traditions of the Italian mask theater in P. Mascagni's opera "Le maschere", as in the case of R. Leoncavallo's opera, can be traced in its general structure, which, again, begins with a prologue. "Le maschere" open a typical musical theme for an ancient Italian overture, which sounds when the curtain is raised, but the development of the traditional overture is abruptly interrupted on the tenth bar [6].

From a musical point of view, the overture to the opera "Le maschere" is unique and sets a careful tone to the whole work. The main factor of its uniqueness is the absence of any acting cues written in the libretto and giving full freedom to the performers, which allows us to define this overture as an improvisational prologue that fully reproduces the traditions of Italian mask theater. Following the introduction "Prima della commedia", there is a rather long vocal and orchestral episode, consisting of "Parabasi", "Sinfonia" and "Prologo", and the solemnity of raising the curtain as a sign of the beginning of the performance (again as a manifestation of "theater in theatre") is emphasized by the sustained sound of dominant harmony, the effect of crescendo which is enhanced by the consistent inclusion of orchestral voices.

The general drama of the opera is based on the number principle, and important for the composer are the principles of genre themes, associated with the disclosure of the inner essence of the characters, their belonging to a certain type of masks and social status. Thus, the servants are mostly characterized by an appeal to instrumental themes in combination with the sharply characteristic ancient Italian dances – an incendiary forlan in the second act of "E la bella di Brighella" and a tarantella at the final bow of the participants. The aristocratic couple in love – Florindo and Rosaura – is represented by an appeal to the genre forms of elegant court dances of minuet and pavana, and their vocal and intonation material and general musical characteristics are based on aria principles. This applies not only to their vocal parts, but also to the orchestral theme in which the influence of melodic melodies is clearly felt, which is especially noticeable in the episodes preceding the appearance of lovers.

F. Busoni's opera "Arlecchino, oder Die Fenster", also known as "Theatrical Capriccio", was an important step in renewing approaches to embodying the principles of Italian commedia dell'arte in opera. The composer, who was also the author of the libretto, places the action in the natural timeframe for Italian com-

edy and plot unfolding – in Bergamo in the XVIII century. Most of the characters are typical of the *commedia dell'arte*, but the main character, Arlecchino, has to be played by an acrobatic dramatic actor, and the Captain, who sometimes appears on stage, is a “mask in a mask” because he is Arlecchino in a Captain's mask.

First of all, F. Busoni is a famous pianist and composer, whose work is usually associated with the art of piano. But many musicologists have recognized that turning to the branches of composition that go beyond the piano art, on the one hand, the composer brings them the features of piano, on the other – significantly enriches the principles of piano writing through the inclusion of new elements. Thus, G.M. Gatti points out: “It is not useful to consider any one activity of the artist separately from others. After all, they all represent a single action and are closely intertwined in his personality. With Ferruccio Busoni, this approach seems futile even more than usual. The diversity of his spiritual activity in itself is the main characteristic of his artistic personality, and the study of all of them together is necessary for a full understanding of each individually” [8, p. 267].

F. Busoni's appeal to the traditions of the Italian mask theater, and in particular to the image of Arlecchino, in many respects continued the traditions of European art of that time, and, at the same time, reflected the characteristic features of the composer's style. The general compositional construction of the one-act opera consists of four pictures and a playing Prologue. The protagonist Arlecchino “changes the mask” many times throughout the opera and appears in front of the audience in four contrasting masks: in the first scene, “Arlecchino, the Scam” (“Allegro”) appears under the guise of a rogue lover of Annunziata; in the second scene, “Arlecchino, the Warrior” (“Heroic March”) appears in the form of an imaginary officer disguised in military uniform for his own salvation; in the third scene, “Arlecchino, the Man” (“Scherzoso”) appears in the image of a deceived man who found his wife Colombina in the arms of a gentleman Leandro; in the fourth scene, “Arlecchino, the Victorious” (“Final Triumph”), the hero appears as a brave conquering soldier.

F. Busoni, taking as a basis the creative work of composers of the XVIII-XIX centuries, in many cases uses established operatic situations with a certain amount of irony and ridicule, which enhances the comic effect (this can be seen in № 2 – the duet of Abbot and Doctor). The heroes walk in front of Matteo's house

and reflect on highly scientific philosophical topics, remembering the “beautiful Annunziata”. Their attempts to call Matteo end with Matteo carefully peering out of the window to see if those they represent really came. This action is accompanied by a number of musical techniques, including the pattering of bass buff, which creates an unsurpassed comedic effect.

The harmonious and melodic fabric of F. Busoni's opera is constructed in such a way that it is possible to state the impossibility of abandoning the duality, unity and plurality of levels: there is *bel canto* (especially in the parody sound of Leandro and Colombina's love song), there is declamation and recitative, there are long passages from expressive tonal constructions. Thus, although F. Busoni's opera “*Arlecchino, oder Die Fenster*” can not argue in demand and popularity with “*Pagliacci*” by R. Leoncavallo, but it played a significant role in the stage interpretation of stage images of Italian *commedia dell'arte* and opened the theatrical focus of the composer.

Conclusions. In the general genesis of each national culture, characteristic artistic and stylistic features are always formed; they are united by the national idea and contain all the most significant achievements of the national culture. The phenomenon of the mask is a product of national and cultural tradition and reflects its main principles and artistic landmarks. The mask begins its history in archaic times and performs a ritual and ceremonial function, but later the mask passes into a new artistic quality and is interpreted as a carrier of deep cultural knowledge. The mask as a component of the theatrical tradition is significantly developed in the European art of the Renaissance, received its main artistic qualities in the Italian theater of masks – *commedia dell'arte*. It should be noted that an important feature of Italian folk comedy is its strong reliance on professional musical art. Professional musicians-performers are often among the actors-comedians who take a direct part in ballad performances.

The artistic significance of the phenomenon of the mask is extremely growing at the turn of the XIX–XX centuries and inspires artists to turn to it in the tradition of the Italian mask theater (*commedia dell'arte*). This theme is becoming extremely popular not only among musicians and theater figures, the phenomenon of the mask is becoming popular in the literary, artistic and choreographic spheres of art. Among European composers, the phenomenon of the mask can be found in the veristic drama “*Pagliacci*” by R. Leoncavallo, the opera “*Le maschere*” by P. Mascagni, which

synthesizes the principles of opera buffa and commedia dell'arte, and the neoclassical opera by F. Busoni “Arlecchino, oder Die Fenster”. This demand for the phenomenon of the mask in various artistic directions suggests that the figurative features of the mask – “image-mask” allows artists to outline the character and psycho-emotional features of the real personality, to allow the listener to penetrate into the spiritual world of the hero. On the one hand, the “mask-image” establishes a parity relationship between the living and playing worlds, on the other – it opens new forms for self-expression of the performer, who gets ample opportunities for an open story about the secret. We should also emphasize the visual significance of the “mask-image”, where one of the main unique manifestations is the appeal to the realm of the senses. The plastic component of the “mask-image” belongs to the forms of non-verbal communication and helps to capture the changing course of the character traits of the character.

BIBLIOGRAPHY

1. Аверницев С. Архетипы. София-Логос. Словарь. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. Москва : Изд. Академии наук СССР, 1962. 287 с.
4. Кристева Ю. Интертекстуальность. *Избранные труды: разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.
5. Миклашевский К. La Commedia dell'Arte. Театр итальянских комедиантов. Санкт-Петербург, 1914. 125 с.
6. Рудко М. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2019. 208 с.
7. Торадзе Г. Руджеро Леонкавалло и его опера «Паяцы». Москва : Музгиз, 1960. 48 с.
8. Gatti G. M. The stage-works of Ferruccio Busoni. *The Musical Quarterly*. Vol. XX. Issue 3. 1 July 1934. P. 267–277.

REFERENCES

1. Avernitsev, S. (2001) Archetypes. Sophia-Logos. Dictionary. K. : Spirit i Litera. S. 155–161 [in Russian].
2. Bakhtin, M.M. (1990) Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].

3. Dzhivelegov, A. (1962) Italian folk comedy. *Commedia dell'arte*. M.: ed. Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
4. Kristeva, Y. (2001) *Intertextuality. Selected Works: Destruction of Poetics*. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
5. Miklashevsky, K. (1914) *La Commedia dell'Arte. Theater of Italian Comedians*. SPb [in Russian].
6. Rudko, M. (2019) *The opera creativity of Gian Francesco Malipiero and the aesthetics of the Italian theater of masks: Dis. Cand. art history: 17.00.02. S.-Pb.* [in Russian].
7. Toradze, G. (1960) *Ruggero Leoncavallo and his opera "Pagliacci"*. M.: Muzgiz [in Russian].
8. Gatti, G. M. (1934) *The stage-works of Ferruccio Busoni. The Musical Quarterly. Vol. XX. Issue 3.1 July. Pp. 267–277* [in English].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78(477.52)«18»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-9>

Інна Георгіївна Довжинець

ORCID: 0000-0002-9663-2576

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії та музично-інструментального
виконавства*

*Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
l.i.inna.dov@gmail.com*

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ ТА КОМУНІКАЦІЇ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА СУМ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити особливості сумського музичного середовища наприкінці ХІХ століття. *Визначити чинники, що впливали на його формування. Методологія дослідження* є комплексною і спирається на системно-аналітичний, історичний, джерелознавчий методи, які дають змогу дослідити формування музичного середовища в конкретно-історичних умовах. Застосовано також метод пошуку й узагальнення архівної документації, який забезпечує використання достовірної й точної інформації у викладенні фактологічного матеріалу. **Наукова новизна.** Уперше здійснено аналіз музичного середовища міста Суми наприкінці ХІХ століття, визначено соціокультурні умови його формування. Зокрема, наголошено на визначальній ролі підприємців, цукрових магнатів Харитоненків (батько і син), які доклали чимало зусиль до культурної розбудови повітового центру. Іншим важливим чинником визначено налагодження залізничного сполучення, що сприяло розвитку концертної практики в місті. Окрема увага зосереджена на діяльності театрів, яка, за спогадами сучасників, була не надто вдалою, проте містяни полюбили цей вид мистецтва й активно відвідували

театральні вистави. **Висновки.** Визначено, що з'ясувати музичне минуле Сум вдається тільки з кінця XIX століття, коли відомості про місто з'являються в міській і губернській пресі, фіксуються в поодиноких документах, що збереглися у фондах державних установ і приватних зібраннях. Збережена епістолярна спадщина та архівні документи свідчать про те, що наприкінці XIX століття в маєтках сумської знаті панувала атмосфера домашнього музикування. У музичних вечорах брали участь як місцеві музиканти, так і видатні столичні гості, які із задоволенням відвідували повітове містечко. Саме практика домашніх концертів, яка відбивала загальні тенденції тогочасного дворянського побуту, значною мірою формувала музичне середовище Сум того історичного періоду.

Ключові слова: Суми, музичне середовище, музичний побут, концерт, творчість.

Dovzhynets Inna Georgiivna, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Choreography and Music-Instrumental Performance of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Social cultural interactions and communications in the process of formation of musical environment of Sumy at the end of the XIX century

Research objective – to determine peculiarities of Sumy musical environment at the end of the XIX century. To find out factors which influenced its formation. **The methodology** is complex and is based upon systemic-analytical, historical, historiographic methods which help to investigate formation of musical environment under certain historical conditions. Also a method of search and generalization of archive documentation is applied which provides usage of reliable and accurate information in exposition of factual material. **The scientific novelty.** For the first time an analysis of Sumy town musical environment at the end of the XIX century is made, social cultural conditions of its formation are determined. In particular, the crucial role of the entrepreneurs, sugar business barons the Kharitonenko (a father and his son) who applied every effort in order to develop the culture of a county centre is emphasized. It is determined that another important factor is railway communication which favoured concert activity in the town. Special attention is paid to theatres activity, which, according to contemporaries' recollection, was not quite successful, however, the townspeople liked this kind of art and visiting theatre performances was very popular). **Conclusions.** It is determined that at the end of the XIX century in Sumy aristocracy estates the atmosphere of home music performance was dominating. Local musicians as well as famous guests from the capital who visited chief town of a district with pleasure participated in musical evenings. It is practice of home concerts which was result of general trends of nobility life of that time that formed Sumy musical environment of that historical period.

Key words: Sumy, musical environment, music life, concert, creative activity.

Актуальність теми дослідження. За віковими стандартами, Суми – місто досить молоде, йому ледь більше три з половиною століть (1652), протягом яких невелике козацьке поселення перетворилося на розвинений промисловий центр північної Слобожанщини. Дорадянський період, усебічно досліджений науковцями, охоплює різні етапи становлення: розквіт у середині XVII століття, коли Суми були центром слобідського козацтва (1658–1765), певна стагнація наприкінці XVIII, бурхливе економічне й культурне відродження в другій половині XIX. І хоча загальні обриси історичного буття Сум відомі, певні важливі події не залишили по собі жодного сліду. Наголошуючи на цьому, журналіст В. Івченко досить влучно охарактеризував менталітет сумчан, для яких « <...> зникає майже все, і кожне покоління живе, як перше, не дуже пам'ятаючи про тих, хто жив тут раніше» [2, с. 1].

Музична історія Сумщини неодноразово привертала увагу дослідників. Найбільш ґрунтовне вивчення вона отримала в дисертації музиканта-краєзнавця Г. Локошенка [9], у якій Сумщину репрезентовано як регіон із певними культурними осередками (Глухів, Лебедин, Охтирка, Ромни, Суми) й ustalеними традиціями (церковний спів, кобзарське мистецтво). У цій написаній наприкінці XX століття праці значною мірою висвітлено досягнення музичного життя радянського періоду, зокрема становлення самодіяльних колективів, творчість видатних співаків, вихідців із Сумщини – Б. Гмирі, П. Білинника, А. Мокренка. Дослідженням музичної культури Сумщини також займалися заслужені діячі мистецтв України Валентина й Людмила Макарови. Коло їхньої зацікавленості – видатні митці, які у XIX столітті періодично відвідували наш край, відпочивали й працювали тут, надихаючись красою української природи, зокрема композитори П. Чайковський і С. Рахманінов. Автори зібрали й упорядкували значний документальний матеріал: науково-популярні видання та літературно-художній альбом містять хронологію перебування музикантів на Сумщині, зразки епістолярної спадщини, рідкісні фотоматеріали [10; 11; 12]. Краєзнавчі інтереси сестер Макарових певною мірою перетинаються з тематикою пошукової діяльності журналіста А. Народицького, який понад сорок років збирав в архівах Москви, Києва, Харкова, Клима інформацію про зв'язки П. Чайковського із Сумщиною. Результатом цієї подвижницької праці стала брошура «Сторінка життя

великого композитора (П.І. Чайковський на Сумщині)» [13]. Незважаючи на активне вивчення Сумщини як культурного регіону, музичний літопис міста Суми сповнений «білих плям», його хроніки майже не збереглися в архівних документах. З огляду на вищезазначене, дослідження музичного середовища міста Суми наприкінці XIX століття є актуальним.

Мета дослідження – виявити особливості сумського музичного середовища наприкінці XIX століття; визначити чинники, що впливали на його формування.

Наукова новизна. Уперше здійснено аналіз музичного середовища міста Суми наприкінці XIX століття, визначено соціокультурні умови його формування.

Виклад основного матеріалу. Віднайдені окремі архівні документи надають лише уривчасті відомості про культурне життя міста Суми в XIX столітті. Вони стосуються переважно театрального дозвілля городян. Зокрема відомо, що на рубежі 1800-х років значної популярності серед населення набули вистави балаганного театру, у якому ставили народні драми, гумористичні й сатиричні сценки з народного життя. 1806 року в центрі Сум було навіть споруджено приміщення для таких дійств і для виступів заїжджих труп [3, с. 94].

У середині XIX століття (1865) сумчани мали вже свій любительський театр, який розміщувався в спеціально збудованому дерев'яному, добре обладнаному будинку в центрі міста. Його засновник і власник – ентузіаст театральної справи, місцевий купець Михайло Бабиц, організував драматичний гурток, брав участь у постановках, писав п'єси для аматорських вистав. У репертуарі провінційного театру були твори російських та українських письменників – О. Сухово-Кобиліна, О. Островського, М. Гоголя, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Хоча художній рівень вистав був досить високий, містяни залюбки відвідували театр, діяльність якого тривала протягом десяти років.

Згадки про театральне життя повітового міста наприкінці 1880-х років залишив А. Чехов, який у цей час гостював у садибі поміщиків Линтварьових на Луці, поблизу Сум¹. У нотатках він пише про популярний на той час літній театр, розташований у саду «Швейцарія» на лівому березі Псла. Це було одне з улюблених місць відпочинку сумчан. Дерев'яна

¹ А. Чехов відвідував Суми тричі: у 1888, 1889 та 1894 роках.

будівля вмещувала майже 700–800 глядачів, проте театр не мав стаціонарної трупи, тут переважно гастролювали приїжджі артисти, які залучали й місцевих акторів. Як зазначає дослідник історії Сум Д. Кудінов, «<...> з костюмами і декораціями було складно, бо майже кожні два дні ставили нові п'єси. Спектаклі рясніли імпровізаціями» [6, с. 11]. Своє враження про відвідання театру А. Чехов висловив у листі до друга й колеги Олексія Суворіна: «Був я в Сумах в театрі й дивився «Другу молодість»². Актори були в таких штанах і грали в таких вітальнях, що замість «Другої молодості» вийшла «Лакейська». В останньому акті за сценою били в барабан. Мають ставити «Тетяна Репіна» й «Іванова»³. Сходжу. Уявляю, яким буде Адашев»⁴ [23, с. 204]. Тему театрального життя Сум письменник продовжив у листуванні з братом Іваном Павловичем і драматургом Іваном Леонтєвим (Щегловим). Зокрема, у листі до Леонтєва він писав про широкий репертуар повітового театру, який включав «16 новітніх п'єс, не кажучи вже про старі», і про схильність трупи до «одноактних, але довгих творів» [19, с. 206]. Загалом, оцінюючи рівень місцевого театру, А. Чехов уважав його «поганим», гру акторів як «чоботарів, які добрі й корисні люди, але якщо лізуть <...> на сцену, то справи кепські» [19, с. 206], а місцеву публіку – як нудну [26, с. 199].

Про діяльність театру «Швейцарія» ідеться й в оповіданні іншого представника російської літератури – Олександра Купріна [7], який певний час за іронією долі мав щастя служити в цьому храмі Мельпомени. Провінційна сцена не справила на нього позитивного враження: «П'єси ставилися, як на кур'єрських. Невеликі драми й комедії йшли з однієї репетиції» [7, с. 331]. Проте, як зазначав класик, саме завдяки постійному оновленню театр охоче відвідували містяни. Глядацька зала завжди була переповнена, а «зовні, навколо бар'єра, густо чорніла юрба безкоштовних глядачів» [7, с. 326].

² «Друга молодість» – п'єса драматурга Петра Невежіна.

³ «Іванов» і «Тетяна Репіна» – п'єси А. Чехова, написані, відповідно, у 1887 та 1889 роках.

⁴ Олександр Іванович Адашев (Платонов, 1871–1934) – російський актор. До вступу 1898 року в трупі МХТ грав перші ролі в провінційних театрах.

З'ясувати музичне минуле Сум вдається тільки з кінця XIX століття, коли відомості про нього з'являються в міській і губернській пресі, фіксуються в поодиноких документах, що збереглися у фондах державних установ і приватних зібраннях. Як і все життя повітового міста, воно було тісно пов'язане з діяльністю славнозвісної родини найвпливовіших підприємців Царської Росії – Харитоненків. Іван Герасимович Харитоненко (1822–1891) – засновник і власник найбільшого на той час у Європі цукрового синдикату, був відомим благодійником і меценатом. Міський голова (1867–1873), губернський гласний (1865–1886) і просто патріот свого міста, він доклав багато зусиль не тільки для економічного розвитку Сум, які любив і заповідав нащадкам «любити так само, як і він». І. Харитоненко витрачав величезні суми на доброчинність: спорудження реального училища, жіночої гімназії, селянського банку, дитячого притулку, на благоустрій вулиць тощо. Це спряло розквіту міста і, як указує дослідниця історії міста Л. Покидченко, «Суми майже повністю своїм процвітанням були зобов'язані Харитоненку» [15, с. 130]. Благодійницька діяльність цукрозаводчика поширювалася й на підтримку навчальних закладів. Зокрема, його пожертва Харківському відділенню Російського музичного товариства для купівлі будинку для Музичного училища на Катеринославській вулиці 1883 року становила вісімдесят тисяч рублів. Незаможним студентам меценат надавав стипендії. Відомо, що уряд затвердив (12 серпня, 1885) у Харківському університеті вісімнадцять іменних харитоненківських стипендій по 300 карбованців кожна [1, с. 3]. Грошову допомогу підприємцю надавав також учням Сумського реального училища, чоловічої Олександрівської та жіночої гімназій.

Завдяки «комерційному генію» Івана Харитоненка маленьке повітове містечко з населенням 10,3 тисячі мешканців у період з 1850-х років до кінця XIX століття збільшилося майже в п'ять разів (50,4 тис.) і набуло ваги мало не губернського міста.

Гідним спадкоємцем і послідовником Івана Герасимовича став його син Павло Іванович Харитоненко (1853–1914). Він успадкував від батька не тільки хист підприємця, завдяки якому значно розширив цукрову імперію, здобувши статус «цукрового короля», а й дар благодійництва. Як повідомлялося в газеті «Русское слово» (1914): «Протягом багатьох років

П. Харитоненко був директором Московського відділення Імператорського російського музичного товариства, у підпорядкуванні якого перебувала Московська консерваторія⁵. На його кошти виховувалося багато українських студентів – тільки в одній консерваторії 20 осіб» [14, с. 4]. Зокрема, він надав можливість талановитому юнаку з Лебедин Івану Стешенку, якого називали «українським Шаляпіним», навчатися в Італії, а згодом отримати світове визнання⁶.

Незважаючи на те що фірма «Харитоненко» мала представництва в Москві, Петербурзі, Харкові, Томську, Новосибірську, Владивостоці, а її господар більшість часу проживав у Москві та у своєму маєтку Наталіївці (нині – Харківська область), головна контора цукрового синдикату містилася в Сумах. Павло Іванович постійно опікувався проблемами рідного міста, він прагнув зробити свою «цукрову столицю» кращою, привабливішою, піднести її рівень як промислового й культурного центру. Зокрема, з метою поширення інформації про Суми П. Харитоненко запросив найкращих московських фотомайстрів П. Макашова та М. Грамма, які закарбували у світлинах усі пам'ятні місця й околиці міста. Було виготовлено більше трьохсот знімків, які використовувалися як путівник по Сумах. Кращі фотографії ввійшли до серії поштових листівок. Такої значної реклами в той час не мали навіть губернські міста. Як зазначає краєзнавець Т. Скибицька, меценатство було лише складником приватного життя Харитоненків, а «головна мета їхня полягала у витворенні в Сумах необхідного культурного середовища, завдяки якому б назавжди зникло уявлення про це місто як про «кеп-

⁵ Протягом 1885–1897 років Павло Іванович Харитоненко – кандидат, а потім директор Московського відділення ІРМТ.

⁶ Стешенко Іван Никифорович (1894–1937) – видатний український оперний і камерний співак-бас. Народився в м. Лебедин Охтирського повіту (нині Сумської області). Завдяки матеріальній підтримці Павла Харитоненка і графа Олексія Капніста протягом трьох років навчався в Мілані (Дж. Дельфьоме, Люченті). 1914 року брав участь у міжнародному конкурсі молодих співаків у Пармі, де здобув I премію. Протягом 1921–1931 років співав на оперних сценах Чикаго, Нью-Йорка, Вашингтона, Філадельфії, Бостона, Парижа («Гранд-Опера», 1930), Лондона. 1934 року повернувся на батьківщину (соліст Харківського оперного театру й Харківської філармонії). Помер у сумнозвісному 1937 році, причина смерті невідома.

ське південне повітове містечко», яким його 1898 року побачив О. Купрін» [16, с. 40].

Одним із факторів створення такого середовища було налагодження залізничного сполучення, яке відкривало перспективи для сумчан долучитися до тогочасних мистецьких досягнень і надбань. Так, 1876 року розпочалося будівництво залізничної колії, що поєднала Суми зі значними культурними центрами – Харковом і Києвом. Сталева магістраль була вкрай необхідною й для розвитку промисловості. Вивезення значних обсягів виробленого цукру вимагало зручних умов транспортування. Через два роки сумчани могли відвідати вже не тільки Київ і Харків, а й із численними пересадками дістатися Москви, хоча така дорога була дорогою та довготривалою. У листі до брата А. Чехов писав: «Їхати до Сум нудно й утомливо...» [25, с. 265], а К. Баранцевичу пояснював: «Маршрут такий: Москва – Курськ – Ворожба – Суми...» [18, с. 266].

Через десять років після вперше почутого гудка паровоза з ініціативи Павла Харитоненка розпочалося прокладання нової, Белгород-Сумської, лінії залізничного сполучення (1898). Таке активне розгортання залізничних магістралей відкривало широкі можливості для гастрольної діяльності. Як зазначає Д. Кудінов: «Залізниця стимулювала розвиток науки, освіти і культури <...> Прибуття сюди на «чугунці» таких відомих діячів науки і культури, як А. Чехов, В. Воронцов, О. Плещеев, О. Купрін, Л. Собінов, Ф. Шаляпін, позитивно впливало на творче життя міста» [5, с. 13].

Серед видатних музикантів, які відвідували Суми наприкінці XIX століття, варто назвати Петра Ілліча Чайковського. Відомо, що протягом 1860–1870-х років композитор гостював у своїх друзів: у маєтку князя Олексія Голіцина в містечку Тростянець (1864) і в садибі поміщика Миколи Кондратьєва, предводителя дворянства Сумського повіту, у селищі Низи, неподалік від Сум. Майже щоліта, з 1871 й по 1879 рік⁷, П. Чайковський натхненно працював у цьому «райському куточку» на березі Псла, де створені всі умови й для відпочинку.

У низівському будинку завжди радо приймали композитора. Спогади його мешканців відтворюють музичну атмосферу, яка панувала в ті щасливі дні спілкування з митцем. Так,

⁷ Виняток становить лише 1877 рік.

Надія Кондратьєва⁸ розповідала, що в садибі часто влаштувалися концерти й літературно-музичні вечори. Зазвичай це відбувалося за нагоди приїзду гостей: братів композитора Анатолія й Модеста, письменника Болеслава Маркевича, поета Олексія Апухтіна, автора популярних міських романсів Сергія Донаурова та інших. У пам'яті юної дівчини збереглося, що Анатолій Ілліч мав прекрасний ліричний баритон і дуже гарно виконував романси «свого геніального брата. Я багато чула відомих співаків і талановитих любителів, – зауважувала учасниця цих подій, – але жоден із них так не співав «Страшную минуту», «Слеза дрожит...» та інші прекрасні романси Петра Ілліча» [4, с. 105]. Під час музикування П. Чайковський сідав за рояль та акомпанував брату, а Анатолій Ілліч, «обіпершись на пюпітр, співав з таким почуттям, з такою любов'ю <...> І дивовижні звуки лилися в тиші української ночі, і всі слухали, затамувавши подих, молодого співака...» [4, с. 105]. В імпровізованих домашніх концертах брала участь також консерваторська учениця П. Чайковського піаністка Анна Левінсон, яка, за рекомендацією Петра Ілліча, узимку в Москві, а влітку в Низах навчала маленьку Діну⁹ грати на фортепіано. Виконувала вона, як правило, п'єси композитора. Для проведення таких вечорів П. Чайковський навіть замовляв ноти в Москві в нотовидавця П. Юргенсона. Зокрема, перебуваючи в Низах у червні 1873 року, він просив Петра Івановича надіслати для М. Кондратьєва кілька нотних збірок, переважно народних пісень для голосу з фортепіанним акомпанементом, а також *Andante* з його Першого квартету у дворучному перекладенні для фортепіано К. Кліндворта [17, с. 265].

Середовище Низів виявилось комфортним для П. Чайковського. Налаштований побут, атмосфера приємного, невимушеного спілкування, перебування серед природи й цілющої енергетики народного джерела сприяли втіленню творчих планів¹⁰. Дев'ять років поспіль композитор повертався в це

⁸ Надія Миколаївна Кондратьєва – дочка Миколи Дмитровича та Марії Сергіївни Кондратьєвих, господарів будинку.

⁹ Діною в дитинстві називали дочку М. Кондратьєва, Надію Миколаївну.

¹⁰ Перебуваючи на Сумщині, П. Чайковський працював над увертюрою до драми О. Островського «Гроза» й оркестровкою опери «Опричник», Другою (с-moll) і Третьою (D-dur) симфоніями, оперою «Коваль Вакула», над підручником «Керівництво до практичного вивчення гармонії». Крім того, він написав кілька фортепіанних п'єс і романсів.

приємне для нього оточення, де народжувалися сюжети й теми його геніальної музики.

Творча атмосфера панувала й у будинку поміщиків Линтварьових на Луці. Вечорами тут завжди звучала музика, яка збирала гостей і членів великої родини¹¹. Спогади про ці домашні концерти залишилися в численному листуванні А. Чехова. Музичним центром великого прогресивного й висококультурного сімейства був молодший син – Георгій, який майстерно грав на роялі й «тішив своєю музикою» всіх присутніх. Юнак закінчив Харківське музичне училище, певний час навчався в Петербурзькій консерваторії, проте повного курсу не закінчив, оскільки, за словами А. Чехова, «не мав конкретних планів і ледарював» [24, с. 9]. Однак, на думку письменника, він був, безсумнівно, талановитим музикантом і хорошою, доброю людиною. «Жорженька – талант, – писав А. Чехов у листі до О. Плещеева. – З усіх піаністів, скрипалів, диригентів, барабанщиків і сурмачів, яких я тільки знав на своєму віку, Жорженька єдиний видається мені художником. У нього є душа, чуття й погляди <...> Головне його горе – лінь і несміливість. Він не вірить у себе» [21, с. 41].

Особливо оживала садиба Линтварьових з приїздом столичних гостей. Окрім Антона Павловича та членів його родини¹², на запрошення письменника в садибі на Луці побували поет Олексій Плещеев, журналіст і видавець Олексій Суворін, артист Олександринського театру Павло Свободін, письменник Казимир Баранцевич, письменник Іван Щеглов (Леонтьєв), професор-хімік Володимир Тимофеев та інші. Георгій був палким шанувальником творчості П. Чайковського, тому поряд із п'єсами відомих російських і західноєвропейських композиторів у музичній вітальні часто звучала його музика.

¹¹ Родина Линтварьових: мати – Олександра Василівна Линтварьова (уроджена Розальон-Сошальська (1833–1909); доньки: Зинаїда Михайлівна (1857–1891) – лікар, Олена Михайлівна (1859–1922) – лікар, Наталя Михайлівна (1863–1943) – учителька; сини: Павло Михайлович (1861–1911) – член Сумської повітової земської управи, його дружина Антоніна Фокіївна (уроджена Бурлей); Георгій Михайлович (1865–1943) – земський діяч, піаніст, депутат Державної думи.

¹² У просторому і світлому флігелі, який знімав Антон Павлович для своєї великої родини, разом із ним поперемінно відпочивали батько – Павло Єгорович; мати – Євгенія Яківна; брати Олександр, Микола, Іван, Михайло; сестра Марія та інші родичі.

Влаштувалися й камерні вечори за участю віолончеліста, студента Московської консерваторії Маріана Семашка, диригента й піаніста, засновника московського товариства любителів музичного та драматичного мистецтва Петра Шостаковського, флейтиста Олександра Іваненка, які із задоволенням музикували із Жоржем у дуетах. У листі до О. Плещеева Антон Павлович писав: «Скоро до нас приїде віолончеліст. Дуети будуть гарні...» [20, с. 211]. За спогадами Марії Павлівни, приїздив Маріан Ромуальдович завжди зі своєю віолончеллю й, крім того, що вечорами тишив прекрасною музикою, щоранку виконував музичні вправи, як і належить серйозному музиканту [28, с. 143]. Зазвичай він репрезентував світському товариству оригінальні твори для віолончелі Д. Поппера, Г. Форе та перекладення камерної й фортепіанної музики, зокрема «Лебідь» К. Сен-Санса, «Ноктюрн» і «Баркаролу» П. Чайковського. Натхнений грою музиканта, Михайло Чехов писав кузену О. Долженку: «Милий, чарівний пан Семашко дав нам концерт <...> Шкода, що ти його не чув» [27, с. 58]. Для ансамблевого музикування спеціально замовляли ноти. Зокрема, відомо, що О. Плещеев надсилав із Москви Георгію Линтварьову твори обожнюваного ним П. Чайковського та композитора-віолончеліста К. Давидова.

У вечірній час часто грали також фортепіанні дуети і співали. «Останні два тижні в нас гостював один харківський знайомий, великий любитель музики, — писав Георгій Линтварьов, — і я щодня грав з ним у чотири руки...» [8, с. 47]. Брат А. Чехова — Микола Павлович, художник за освітою, також досить гарно володів інструментом. Незважаючи на те що вивчився грати самотужки, він, за спогадами, задушевно виконував ноктюрни й мазурки Ф. Шопена та, безумовно, міг скласти другу партію фортепіанного ансамблю. Романси ж прекрасно виконувала молодша із сестер Линтварьових — Наталія. Про це, зокрема, А. Чехов згадував у листі до Суворіна [22, с. 280].

До концертів у дворянській садибі долучалися й сумські музиканти. Дружні стосунки поєднували Георгія Линтварьова з піаністом Леонідом Кагадеевим, який доклав багато зусиль до налагодження концертного життя й розбудови музичної освіти в місті. Вони часто музикували в чотири руки, опановуючи перекладення симфонічної та камерної музики, зокрема творів П. Чайковського.

Висновки. Отже, збережена епістолярна спадщина, архівні документи свідчать про те, що наприкінці XIX століття в маєтках сумської знаті панувала атмосфера домашнього музикування. У музичних вечорах брали участь як місцеві музиканти, так і видатні столичні гості, які із задоволенням відвідували повітове містечко. Саме практика домашніх концертів, яка відбивала загальні тенденції тогочасного дворянського побуту, значною мірою формувала музичне середовище Сум того історичного періоду.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Высочайшие повеления. *Циркуляр по Харьковскому учебному округу*. 19.01.1885–12.12.1886. № 10. 36 с.
2. Івченко В. Ліхіє дев'яності: як не сумували Суми. Київ : Темпора, 2015. 268 с.
3. Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. Сумська область / редкол.: І.Я. Макухін, І.Т. Гринченко, Г.С. Долгін та ін. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1973. 695 с.
4. Кондратьева Н. Воспоминания о Чайковском / сост. Е. Бортникова, К. Давыдова, Г. Прибегина ; ред. В. Протопопов : 2-е изд. Москва : Музыка, 1973. С. 102–118.
5. Кудинов Д. Как в Сумах появился первый паровоз. *Ваш шанс*. Сумы, 2009. № 44. 4 листопада.
6. Кудинов Д. Сумские храмы Мельпомены. *Данкор*. Сумы, 2014. 26 марта.
7. Куприн А.И. Как я был актером. *Собрание сочинений* : в 9 т. Москва : Художественная литература, 1971. Том 4. С. 311–338.
8. Линтварев Г. Письмо Плещееву А.Н. 20 августа 1888 г. Сумы. Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Письма. Ф. 5. Оп. 1 Л. 47.
9. Локощенко Г.Д. Музыкальная жизнь Сумщины (середина XVII – 80-е гг. XX века) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1991. 24 с.
10. Макарова В., Макарова Л. Гармония времен: страницы музыкальной культуры Сумщины. Сумы : Сум ГПУ им. А.С. Макаренко, 2013. 256 с.
11. Макарова В., Макарова Л. І слово в пісні відгукнеться. Суми : Собор, 2003. 288 с.
12. Макарова В., Макарова Л., Шейко В. Сумщина в долях трьох геніїв : літературно-художнє видання. Київ : Фолігрант, 2014. 200 с.
13. Народицький А. Сторінка життя великого композитора: П.І. Чайковський на Сумщині. Київ : Знання, 1973. 32 с.
14. Печать о Харитоненко. *Сумской вестник*. 1914. № 134. 16 июня.

15. Покидченко Л. Іван Харитоненко – засновник династії цукро-заводчиків. *Архіви України*. 2013. № 1. С. 127–145.

16. Скибицька Т. Харитоненки. *Пам'ятки України*. 1992. № 2–3. С. 39–40.

17. Чайковский П. Письмо Юргенсону П.И., 2 июня 1873 г. Низы. *П.И. Чайковский – П.И. Юргенсон. Переписка* : в 2 т. / сост. П. Вайдман. Москва : Юргенсон, 2011. Т. 1 : 1866–1885. С. 265.

18. Чехов А. Письмо Баранцевичу К.С., 10 мая 1888 г. Сумы. *Полное собрание и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 2 : 1887 – сентябрь 1888. С. 266.

19. Чехов А. Письмо Леонтьеву (Щеглову) И.Л., 6 мая 1889 г. Сумы. *Полное собрание и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 206.

20. Чехов А. Письмо Плещееву А.Н., 14 мая 1889 г. Сумы. *Полное собрание сочинений и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 211–213.

21. Чехов А. Письмо Плещееву А.Н., 25 октября 1888 г. Москва. *Полное собрание сочинений и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 41.

22. Чехов А. Письмо Суворину А.С., 30 мая 1888 г. Сумы. *Полное собрание сочинений и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 2 : 1887 – сентябрь 1888. С. 280.

23. Чехов А. Письмо Суворину А.С., 4 мая 1889 г. Сумы. *Полное собрание сочинений и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 202–205.

24. Чехов А. Письмо Чеховой М.П., 14 января 1890 г. Петербург. *Полное собрание сочинений и писем* : в 30 т. *Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 3 : Январь 1890 – февраль 1892. С. 9.

25. Чехов А. Письмо Чехову И.П., 7 или 8 мая 1888 г. Сумы. *Полное собрание сочинений. Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 2 : 1887 – сентябрь 1888. С. 265.

26. Чехов А. Письмо Чехову И.П., конец апреля или начало мая 1889 г. Сумы. *Полное собрание сочинений. Письма* : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1976. Т. 3 : Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 199–200.

27. Чехов М. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Москва : Московский рабочий, 1964. 128 с.

28. Чехова М. Из далекого прошлого. Москва : Гослитиздат, 1960. 272 с.

REFERENCES

1. The supreme orders (1885–1886). Cirkuljar po Har'kovskomu uchebnomu okruhu No 10 [in Russian].
2. Ivchenko, V. V. (2015). The wild ninetieth: about busy Sumy town. Kyiv : Tempora [in Ukrainian].
3. History of towns and villages of the Ukrainian SSR: in 26 volumes. Sumy region(1973) / red. kol.: I. Ya. Makukhin, I. T. Hrynchenko, H. S. Dolhin ta in.. Kyiv : Holovna redaktsiia ukrainskoi radianskoi entsyklopedii AN URSR [in Ukrainian].
4. Kondrat'eva, N. N. (1973). Reminiscences about Tchaikovsky / sost. E. Bortnikova, K. Davydova, G. Pribegina; red. V. Protopopov: 2-e izd. Moscow : Muzyka, S. 102–118 [in Russian].
5. Kudinov, D. V. (2009). About the first railway engine in Sumy. Vash shans. Sumy. № 44 [in Russian].
6. Kudinov, D. V. (2014). Sumy Melpomene cathedrals. Dankor. Sumy. 26 marta [in Russian].
7. Kuprin, A. I. (1971). I used to be an actor. How it was. [Sobranie sochinenij v 9 tomah]. Moscow : Hudozhestvennaja literatura. V. 4. S. 311–338 [in Russian].
8. Lintvarev, G. M. (1888). A letter to A. N. Pleshcheyev of 20 August. Sumy. Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. Otdel rukopisej. Pis'ma. F. 5. Op. 1 L. 47 [in Russian].
9. Lokoshhenko, G. D. (1991). Music life of Sumshchina (the middle of the XVII – 80-ties of the XX century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Kievskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P. I. Chajkovskogo [in Russian].
10. Makarova, V. A., Makarova, L. A. (2013). The harmony of times: pages of Sumshchina music culture. Sumy : Sum GPU im. A. S. Makarenko [in Russian].
11. Makarova, V. A., Makarova, L. A. (2003). And the word from a song will respond. Sumy : Sobor [in Ukrainian].
12. Makarova, V. A., Makarova, L. A. Sheiko, V. K (2014). Sumshchina in the life of three geniuses: [literaturno-khudozhnie vydannia]. Kyiv : Folihrant [in Ukrainian].
13. Narodyt'skyi, A. N. (1973). A page from a famous composer's life: P. I. Tchaikovsky in Sumshchina. Kyiv : Znannia [in Ukrainian].
14. Pechat' o Haritonenko (1914). Sumskoj vestnik. № 134. 16 ijunja [in Russian].
15. Pokydenko, L. M. (2013). Ivan Kharitonenko – a progenitor of a dynasty of sugar manufacturers. Arkhivy Ukrainy. № 1. S. 127–145 [in Ukrainian].
16. Skybytska, T. V. (1992). The Kharitonenko's family. Pam'iatky Ukrainy. № 2–3. S. 39–40 [in Ukrainian].
17. Chajkovskij, P. I. (2011). A letter to Yurgenson P. I., 2 June 1873. Nyzy. [P. I. Chajkovskij – P. I. Jurgenson. Perepiska : v 2-h t.] / sost. P. Vajdman. V. I. Moscow : Jurgenson [in Russian].

18. Chehov, A. P. (1976). A letter to Barantsevych K. S., 10 May 1888. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.] V. 2. 1887 – sentjabr' 1888. Moscow : Nauka [in Russian].

19. Chehov, A. P. (1976). A letter to Leontiev (Shcheglov) I. L., 6 May 1889. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 2 t.]. V. 3. Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889. Moscow : Nauka [in Russian].

20. Chehov, A. P. (1976). A letter to Pleshcheyev A. N., 14 May 1889. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 3. Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889. Moscow : Nauka. S. 211–213 [in Russian].

21. Chehov, A. P. (1976). A letter to Pleshcheyev A. N., 25 October 1888. Moscow. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 3. Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889. Moscow : Nauka [in Russian].

22. Chehov, A. P. (1976). A letter to Suvorin A. S., 30 May 1888. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 2. 1887 – sentjabr' 1888. Moscow : Nauka [in Russian].

23. Chehov, A. P. (1976). A letter to Suvorin A. S., 4 May 1889. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 3. Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889. Moscow : Nauka. S. 202–205. [in Russian].

24. Chehov, A. P. (1976). A letter to Chekhova M. P., 14 January 1890. Petersburg. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 3. Janvar' 1890–fevral' 1892. Moscow : Nauka [in Russian].

25. Chehov, A. P. (1976). A letter to Chekhov I. P., 7 or 8 May 1888. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 2. 1887 – sentjabr' 1888. Moscow : Nauka [in Russian].

26. Chehov, A. P. (1976). A letter to Chekhov I.P., the end of April or the beginning of May 1889. Sumy. [Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma : v 12 t.]. V. 3. Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889. Moscow : Nauka. S. 199–200 [in Russian].

27. Chehov, M. P. (1964). Around Chekhov. Meetings and impressions. Moscow : Moskovskij rabochij [in Russian].

28. Chehova, M. P. (1960). From the distant past. Moscow : Goslitzdat [in Russian].

UDC 78.03+78.087.1/78.082.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-10>**Julia Oleksandrivna Grybynenko**

ORCID: 0000-0003-4891-5157

Ph.D. in the History of Art,

Assistant Professor at the Department of Music History
and Musical Ethnography

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

j.a.g@ukr.net

INTERTEXTUAL ASPECTS OF BORIS TISHCHENKO'S PIANO WORK

*The purpose of the article is to reveal the specifics of intertextual interactions in the piano work of Boris Tishchenko, to determine the peculiarities of the composer's transformation of the borrowed. **Methodological basis.** The article uses the method of intertextual analysis, which allows us to explore the uniqueness of the relationship between "own" and "foreign" intertext in the composer's work. **Scientific novelty.** For the first time, there was made an attempt to consider Boris Tishchenko's piano compositions, in particular his sonata, from the point of view of intertextuality. As this author belongs to those composers whose creative method differs in style multilayeredness, relies on a constant dialogue of "own" and "foreign", associated with the disclosure of "polyphonic" possibilities of each expressive technique, each figurative element. **Conclusions.** The specifics of intertextual thinking in the composer's piano work is connected, first of all, with style factors (according to A. Denisov). Those that are due to the general tendency of the composer to such intersections, representing a constant of his thinking. Intertextual mechanisms in Tishchenko's compositions are caused both by the specifics of the composer's personal consciousness and by the cultural and historical context [2]. The essence of quotations in Tishchenko's piano sonatas consists in non-conflict, inconsistency of "seamless" integration into the author's language of a foreign style fragment. Quotes, explicit and implicit, allusions, periphrases structure the sound fabric of opuses, creating areas of intramusical associativity. The nature of Tishchenko's work with the borrowed is of various kinds of transformation, modification-variation, it means, the composer's creative method presents a certain freedom in the choice of elements and parameters of citation. Since this is often associated with the loss of the object of identity and, as a consequence, its transformation into a quasi-quote, it is difficult to pinpoint the line that separates the quote from the allusion in Tishchenko's compositions and classify one or another type of intertextual interaction that is characteristic of composer's method. The installation of author-individual synthesis as a property of modern individual style in*

Tishchenko's work is realized in a unique plexus of associative connections, style re-intonation, in the context of which the citation-allusion method represents only one facet of the phenomenon of intertextuality.

Key words: intertextuality, citation, model, "foreign word", allusion, piano sonata.

Юлія Олександрівна Грїбїєнко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Інтертекстуальні аспекти фортепіанної творчості Бориса Тищенка

Метою роботи є розкриття специфіки інтертекстуальних взаємодій у фортепіанній творчості Бориса Тищенка, визначення особливостей трансформації композитором запозиченого. **Методологія дослідження.** У статті використовується метод інтертекстуального аналізу, що дає змогу досліджувати своєрідність співвідношення «свого» і «чужого» інтертексту в композиторській творчості. **Наукова новизна.** Уперше надається спроба фортепіанну творчість Бориса Тищенка, зокрема сонатну, розглянути з боку інтертекстуальності. Оскільки цей автор належить до тих композиторів, творчий метод яких відрізняється стильовою багатопшаровістю, спирається на постійний діалог «свого» і «чужого», пов'язаний із розкриттям «поліфонічних» можливостей кожного виразного прийому, кожного образного елемента. **Висновки.** Специфіка інтертекстуального мислення у фортепіанній творчості композитора зв'язана передусім зі стильовими чинниками (за А. Денисовим). Тими, що зумовлені загальною схильністю композитора до подібних перетинів, являючи собою константу його мислення. Інтертекстуальні механізми в творах Б. Тищенка зумовлені як специфікою особистісної свідомості композитора, так і культурно-історичним контекстом [2]. Суть цитувань у фортепіанних сонатах Б. Тищенка складається в неконфліктності, несуперечливості «безшовної» інтеграції в авторську мову іностильового фрагмента. Цитати, явні та приховані алюзії, перифрази структурують звукову тканину опусів, створюючи зони внутрішньомузичної асоціативності. Характер роботи Б. Тищенка із запозиченим — це різного роду трансформації, модифікації-варіації, тобто творчий метод композитора презентує певну свободу у виборі елементів і параметрів цитування. Оскільки це часто зв'язано з утратою об'єктом ідентичності та, як наслідок, його перетворенням на quasi-цитату, то досить складно точно визначити грань, яка відділяє цитату від алюзії у творах Б. Тищенка і класифікувати той чи інший тип інтертекстуальної взаємодії, притаманний методу композитора. Установка на авторсько-індивідуальний синтез як властивість сучасного індивідуального стилю у творчості Б. Тищенка реалізується в унікальному сплетінні асоціативних зв'язків, стильовому переінтонуванні, у контексті якого цитатно-алюзійний метод становить лише одну з граней феномена інтертекстуальності.

Ключові слова: інтертекстуальність, цитування, модель, «чуже слово», алюзія, фортепіанна соната.

Relevance of the research topic. The problems of intertextuality, a complex and multidimensional phenomenon, today belong to those that are being actively developed in musicology. Based on the opinions of linguists and semiotics, musicologists distinguish between two approaches to this phenomenon. In one of them, intertextuality is understood as a universal property of the text, which allows any text to be interpreted as intertext. Elsewhere, intertextuality is seen as a special quality of certain texts, in which one text is related to other texts through allusions, reminiscences, quotations, so, it contains certain references to the pretext. Different types and forms of intertextual interactions have a rich potential to create semantic “clots” in a concise form. That is, intertextual connections are not only an external form of intertextuality detection, but also factors in the formation of new, deep meanings of the text, the expansion of its semantic field.

Boris Tishchenko belongs to those composers whose creative method differs in style multilayeredness, is based on a constant dialogue of “own” and “foreign”, associated with the disclosure of “polyphonic” possibilities of each expressive technique, each figurative element. Throughout his career, the composer combines and reworks the “new” with the traditional, using intertextual connections and synthetic types of composition. Musicologists (B. Katz, V. Syrov, V. Kholopova, G. Ovsyankina, and J. Grybynenko) have repeatedly written about this dialogic thinking of Boris Tishchenko. And the author himself confirmed this with the following statement: “The more composers I learned, the more I wanted to be like them. Obviously, I am driven by a love for other people’s music, rather than a desire to oppose it to something “own” [3, p. 24].

The specificity of the dialogue conducted by the composer is that the author’s thought does not come into contact with “foreign” thought, “foreign” word, but, on the contrary, merging, acts with it in one semantic direction. The composer introduces allusions, reminiscences, quotes not to create a stylistic contrast, but to confirm his own thoughts. In other words, Tishchenko does not try to attach music to himself, to his personal compositional attempts, as to open opportunities for involvement in it – up to the “departure” from creative egocentrism.

Both the authors of distant epochs and historically close to the composer act as a musical material of interest to Tishchenko. Among them J.S. Bach, L. Beethoven, W.A. Mozart, F. Schubert, F. Liszt, P. Tchaikovsky, C. Monteverdi, J. Brahms, S. Prokofiev,

etc. In this series, as it is well known, a special place is occupied by D. Shostakovich, who had a great influence on his student. Tishchenko maintains a very close connection with the traditions of D. Shostakovich and often declares him. It should be noted that the composer's interests also include a passion for traditional music of the East, in particular Japanese music gagaku, ancient Russian choral culture, folklore.

Complex stylistic interactions, formed by a variety of quotations and individual characteristics of Boris Tishchenko's work, give birth to the author's unique style. This style, saturated with quotations, hidden or explicit, various style assonances, assimilates a huge range of musical and stylistic phenomena and contacts. This makes it legitimate to ask the question about the intertextual aspects of the composer's creative method. So, it makes it necessary to explore the features and dynamics of the relationship "own – foreign" in the compositions of the composer, his codes, techniques, technology of structuring intertextual relationships.

The purpose of the article is to reveal the specifics of intertextual interactions in Boris Tishchenko's piano work, to determine the peculiarities of the composer's transformation of the borrowed.

Presenting the main material. Piano heritage belongs to one of the leading in Boris Tishchenko's work. It is with music for the piano that the composer begins his career (variations for piano (1956), the First Sonata for piano (1957)), and ends it with the Eleventh Sonata for piano (2008). It is the piano that Tishchenko recognizes as his favorite instrument, for which it is necessary to write as for an orchestra, but even better [9, p. 32]. Eleven piano sonatas confirm these words of the composer: in scale and variety of images they are parallel to his symphonic opuses. All sonatas create a special content in the composer's work, born at the intersection of the experience of an outstanding modern symphonist and a wonderful concert pianist.

Tishchenko turned to the genre of piano sonata, which, in our opinion, very accurately reflects the dialogic thinking of the composer throughout his life. The first sonata is separated from the last by a distance of fifty-one years. It is significant that the sonata becomes the final composition of all the creative work of the composer. The life of each sonata is unique, each has its own unique concept, but in all of them the composer uses style blends, integration and construction of different style complexes and models, which is very characteristic of Tishchenko's creative method in general.

In Tishchenko's sonatas the influence of S. Prokofiev is most noticeable. This is manifested in the "frame-by-frame" display of events, genre-dance themes, homophonic composition of the triad harmonic vertical, light major color. In this sense, the Second, Sixth and Seventh Sonatas are especially significant. We can also note the textured reliefs of music by G. Ustvol'skaya (main part of the Fourth Sonata), Bach's polyphony (Part II of the Second Sonata), irregular accent rhythmic of I. Stravinsky (finale of the Fourth Sonata) [4].

Avoiding stylizations, in the first sonata dedicated to D. Shostakovich, Tishchenko reproduces a generalized image of the music of this author, especially in the first part of the work. According to G. Ovsyankina, this sonata includes a self-portrait (Part II (Presto)). This is indicated by the composer's use of the genre of foxtrot – one of Tishchenko's favorite dance genres, as well as in the second lyrical episode of the allusion to W. A. Mozart interspersed with DESCH, and the end of the author's monogram – "B" [7].

In the Second Sonata, typically Prokofiev's traditions are compared with characteristic elements from the music of D. Shostakovich and P. Hindemith. The middle part of the cycle is based on the opposition of the theme of crying and blues with swing intonations. All this multiplicity of genre and stylistic connections is complemented in the finale by a popular pop motif.

In the Third, Fifth, Seventh, Eighth, and Ninth Sonatas, classical music serves as a model, but it only becomes the impetus for the composer's work. The cycles rethink certain layers of music of J.S. Bach, L. Beethoven, F. Schubert, partly F. Chopin, J. Brahms. In the Fifth Sonata in Intermezzo, before the finale there are used allusions of music of J.S. Bach and L. Beethoven. The stylistic fabric of music of the neoclassical Seventh Sonata is interwoven with a barking melody, referring to the work of S. Prokofiev. This opus develops the theme of the church alarm, also in connection with the broken chromatisms of the theme of weeping. The image of the exhausted human soul, which tries to find a way out, becoming strong-willed and active, refers us to the images of music of L. Beethoven.

The Eighth Sonata, also of the neoclassical direction, is a kind of brilliant compositional "game" in the classical sonata style. Beethoven's compositions and Schubert's great sonatas, used by Tishchenko as a model, are contrasted with modern musical language, passages of the aleatory plan, and dodecaphonic elements in particular. The finale of the Sonata, as G. Ovsyankina notes, is connected with the

figure of Gennady Bانشchikov (the sonata is dedicated to him). Here is a kaleidoscope of comic masks, candid caricatures, household sketches and quotes-parodies. Among the latter, for example, is the well-known polka by A. Spadevecchia “Stand up, children, stand in a circle...” (from the film “Cinderella”), which is interrupted by allusions to F. Liszt’s rhapsody [7].

Among Tishchenko’s piano sonatas, the Eleventh is a particularly interesting object for musicologists in terms of intertextual interactions. It happened so that this work is out of scientific attention and, as we know, it becomes the center of theoretical reflection only once. The specifics of the composition of this Sonata, the embodiment of the principles of modeling in it is discussed in the article by G. Ovsyankina, dated 2012 ([6]).

The Sonata occupies a special place in the creative work of the composer in general and in piano work in particular. And this is due not only to the fact that the last Sonata was created after a long “silence” of the composer in the sonata genre (almost eleven years; so far, such significant breaks were not typical for the composer in appeals to the sonata genre). The peculiarity of the position of the cycle in the composer’s creative path is also due to the fact that the Sonata was created by the composer in the environment of such lyrical and tragic opuses as the Eighth Symphony (op. 149, 2008) and Requiem Aeternam (op. 150, 2008), in which the role of intertext becomes important. It also seems important that at this time the composer is engaged in orchestration, editing of his earlier compositions and opuses of other authors. According to G. Ovsyankina, the said and giving preference to the composer’s method of creative modeling promotes a certain activation of intertextual parallels in Tishchenko’s work at the beginning of the XXI century [8].

The Eleventh Sonata, like all previous ones, has the author’s dedication. It is addressed to one of Tishchenko’s students – Svetlana Nesterova, a young talented musician from Yekaterinburg. For her, Boris Ivanovich is a favorite teacher, mentor and friend. The Violin Concerto with Orchestra (2008/2010) and the Sonata in Memory of a Favorite Teacher for String Orchestra (2011) are dedicated to him. It was Svetlana who instrumentalized her teacher’s unfinished last Ninth Symphony and repeatedly acted as editor of his other compositions, including piano sonatas.

The Eleventh Sonata consists of three parts. Each part of the cycle has a name: the first part – “Sphere”, the second – “Swirl”, the third – “Disappearance”. These abstract guidelines, indicated

by the composer, allow us to define the programmability of the cycle as generalized and off-plot (R. Shitikova). But taking into account the year of writing the opus, its relation to the late period of Tishchenko's work, in our opinion, it would be appropriate to consider the three parts of the Sonata as certain stages of human life in the author's and personal rethinking. This view helps to clarify the change of the traditional classicist complex "action – contemplation – play" in this sonata to "action – play – contemplation" and, accordingly, the transformation of the functions of the parts in the Sonata (slow – fast – slow).

The first part (*Sostenuto tranquillo*) is based on the deployment, sometimes the transformation of the same theme within a conventional three-part form. The first part begins with a quiet eight-bar preface, which is based on the intonations of the future theme and introduces us to the general atmosphere of the whole cycle. From the ninth bar the main theme enters. It consists of two parts and has a question-and-answer structure. The first part is laid out in high register (4 octaves) on the background of bourdon quintets. The second is a monophonic melody in the bass (contra-octave). Both parts of the theme are characterized by variability of metro-rhythm. A small chordal connection leads to a re-variation conducting of the main thematic material: from bars 19 and 28. Next is the development of individual intonations of the theme in the upper voice, and in the lower we see the figure of the anabasis, often used by the composer in Sonatas. After passing the theme completely from *des*, there begins the development, which is built as a gradual textural compaction - up to five voices and is accompanied by a constant variability of the meter.

The reprise in bar 85 begins with the main theme set out in a mirror image with register changes. The development of this section is aimed at a single culmination of the part. It occurs in bar 97 on the *mf* and is achieved by dynamic consolidation, adding voices (five-syllable), highlighting the intonations of the main theme in the lower case and bourdon sounds in the middle and high registers. The small Coda is also based on the intonations of the main theme, which gradually freeze and dissolve.

In this part the feature inherited by Tishchenko from D. Shostakovich is clearly shown – interest in the recitative-choral beginning that allows to pass from unison (monodic constructions) to polyphony (complication of the invoice) on the basis of one type of intonation, within one genre prototype.

The second part (Allegro) also contains three sections, unbalanced in proportions. The last, rather small sections are opposed by a large-scale middle, which lasts about 200 bars. In this part of the Sonata, as well as in the previous one, the three-part is combined with variation. In general, Allegro is characterized by improvisational freedom, brightness, scale, concert and some spontaneity of sound.

The main theme is multi-component and includes fifths moves, rapid descending and ascending sextoles and a number of chords. Harmonic fifths (bourdons) from the first part are transformed in the theme into melodic couplings of three fifths, thus providing intonation unity between sections of a cycle. After two repetitions, the theme is constantly changing, varying, becoming texturally and metrically complicated, expanding, thanks to various intonation inserts, additional elements of general forms of movement.

Starting from the bar 68, the piano texture clearly exfoliates into three layers, which is emphasized by the peculiarities of the musical notation (the appearance of the third musical state in the score). The function of the harmonic skeleton and the middle layer is performed by “bagpipe” fifths in the lower register, and as a melody in the upper register is the main theme, hidden in the general forms of movement.

The development is based on the principle of gradual waves that are constantly pumped and lead to the central culmination of the Sonata at the end of the second part. Initially, the rhythmically enlarged theme takes place in an octave doubling in the left hand, with general forms of movement in the upper voice. But this development is interrupted by the presentation of new material: a dotted theme in the bass against the background of roaring triplets. The next stage of development returns the main theme again in rhythmic magnification. Then there is a consolidation of the texture – the transition to clusters, which are later connected to the octave doubling of the main theme – all this indicates preparation for the culmination. It occurs in bar 243 (*fff*) and leads to a small dynamic rollback (up to *ff*) and textural rarefaction (from five-sound to two-voice). A small ligament, in the form of the fifths and sixths clutches, leads to reprise.

The short reprise (only twelve bars sound) is built on repetitions of the initial elements of the main theme and ends on a large sonority (*fff*), which is the third culminating wave of the part. Throughout the whole part, the composer allegedly “plays” with the ostinato repetition of the theme, showing it in different rhythmic patterns, in different registers, in different dynamics.

The third part (*Larghetto*) is a variation of the basso ostinato on a twelve-bar waltz-like theme, laid out in quiet, slow (*legato*, *dolce*) unison in major and contra-octaves.

The first variation consists of twelve bars. The main theme takes place in the bass in octave doubling against the background of interval chains, which are dominated by fifths (already well known to us in the two previous parts of the Sonata). The second variation differs from the previous one very little: except that by lengthening by one measure and reducing durations. While maintaining the line of the bass voice, in the upper voices there is a measured movement of the eighths. The third variation begins with bar 38, and sounds twelve bars. The bass line is saved, but instead of the sound “e” (as in the previous ones), here the theme passes from the sound “g”. Meanwhile, in the upper voices, the interval movement of the eighths continues. The fourth variation lasts only eight bars. It traces textural complications, namely, the presence of three clearly marked layers: melodies in the bass voice, harmonic thirds in the middle layer and smooth movement of the eighths in the upper. The fifth variation, which begins in bar 58, retains the same principles as in the previous one, but with slight rhythmic-intonational changes in the middle voice. From the bar 66 there comes the sixth variation. In it, the transformation concerns the line of the bass voice, which is set out from the sound “f” and sounds against the background of a triple wave-like movement of the eighths. The seventh variation (bar 74) lasts 11 bars. From the very beginning, the consolidation of voices to the six-sound and textural expansion is noticeable, which required the inclusion of the third musical state. In the lower voice, the bass line disappears (the main theme), instead a four-sound chord on the pedal sounds. In the upper voice there is a trio movement of the sixteenths. The variation of a number of chord sequences in which the bass line is represented by the harmonic fifths comes to an end.

The eighth variation (*legato*) – fast – hides the main theme in the staccato sounds of the left hand and complements the movement of the sixteenths. The ninth variation (bar 97) is a mirror image of the previous one, as the transformed main theme moves to the right hand, and the fifths are placed to the left by the sixteenths. In bar 109, the tenth variation begins – again a mirror change. The eleventh variation (bar 123) lasts 10 bars. The appearance of the third musical state should be noted; it is introduced in order to emphasize the equality of each of the voices: bass pedal and

trio movement with the sixteenths in the middle and upper voices. This variation, like the seventh, ends with a series of chords with a fifth in the bass. The twelfth variation (legato) is very similar to the eighth, however, instead of the movement of the sixteenths, here we see the descending triplets of the eighths. In the thirteenth variation (bar 145) the bass line (main theme) returns, which sounds from the sound “a”. It takes place against the background of the alternation of dimensional motion by the eighths, on which the triplets are superimposed. The fourteenth variation occurs in bar 157. Bass voice line is unchanged, but from the sound “gis”. It is complemented by the movement of thirds in the upper voices. The next, fifteenth, last variation sums up the important elements of the previous ones. From the beginning the material of the first variation sounds, then the bass pedal with the triplets of the sixteenths reminds the eleventh variation. This variation, like the seventh and eleventh, ends with a series of chords with fifths in the bass.

Thus, throughout the third part mainly intonation-rhythmic, register and timbre-color modifications happen with the main theme. It should be noted that dynamically the whole part is sustained in the nuance *p* (so, no dynamic waves or changes in nuances during the finale, the composer in the musical text does not provide). Perhaps this compositional irregularity is due to giving performers some freedom in interpreting this part.

In general, the part differs in internal depth. The principle of monologue here is combined with a chain of almost continuous bass performances, resulting in a lyrical-epic story with a special view of the world and man, a story in which own and impersonal, instantaneous and timeless are closely intertwined.

In B. Tishchenko's work, the appeal to variations of basso ostinato, as well as the use of the ostinato principle of development, becomes an important feature of his polyphonic style. The composer, using the creative work of J.S. Bach, P. Hindemith and D. Shostakovich, expands the dramatic, figurative interpretation, genre refraction of ancient traditions and brings them modern meaning.

This allows us to conclude that the Eleventh Opus is a kind of retrospective of previous compositions in the genre of sonata. G. Ovsyankina points to the special method used by the composer in this cycle – micromodeling, which she defines as the reconstruction of individual elements of a new whole, born from memories of what was created earlier [6]. Among them are positivity, lyrical mitigation of tragic tension, end-to-end monothe-

ism, thesis in the exposition of thematic material, comparison of spheres of vocal-intonation and motor-instrumental themes, sonoric and choral episodes, growth of the theme from one voice to nine voices, polystructural combination of variational-strophic form, sonata form and end-to-end development, variety of forms of rhythmic irregularity, etc.

Conclusions. The specifics of intertextual thinking in the composer's piano work is connected, first of all, with style factors (according to A. Denisov). Those that are due to the general tendency of the composer to such intersections, representing a constant of his thinking. Intertextual mechanisms in Tishchenko's compositions are caused both by the specifics of the composer's personal consciousness and by the cultural and historical context [2]. The essence of quotations in Tishchenko's piano sonatas consists in non-conflict, inconsistency of "seamless" integration into the author's language of a foreign style fragment. Quotes, explicit and implicit, allusions, periphrases structure the sound fabric of opuses, creating areas of intramusical associativity. The nature of Tishchenko's work with the borrowed is of various kinds of transformation, modification-variation, it means, the composer's creative method presents a certain freedom in the choice of elements and parameters of citation. Since this is often associated with the loss of the object of identity and, as a consequence, its transformation into a quasi-quote, it is difficult to pinpoint the line that separates the quote from the allusion in Tishchenko's compositions and classify one or another type of intertextual interaction that is characteristic of composer's method. The installation of author-individual synthesis as a property of modern individual style in Tishchenko's work is realized in a unique plexus of associative connections, style re-intonation, in the context of which the citation-allusion method represents only one facet of the phenomenon of intertextuality.

BIBLIOGRAPHY

1. Денисов А. Метаморфозы музыкального текста. Москва : Юрайт, 2019. 189 с.
2. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 46 с.
3. Кац Б. О музыке Б. Тищенко. Ленинград : Советский композитор, 1986. 168 с.
4. Левая Т. История отечественной музыки второй половины XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 556 с.

5. Лики музики ХХІ века: Приношение Галине Уствольской, Борису Тищенко / науч. ред. и сост. : Г.П. Овсянкина, Р.Г. Шитикова. Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. 375 с.
6. Овсянкина Г. Заметки о принципе моделирования в Сонате № 11 для фортепиано Бориса Тищенко. *Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность* : межвуз. сб. науч. тр. Краснодар : Краснодарский университет МВД России, 2012. Вып. 7. С. 354–362.
7. Овсянкина Г. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. 154 с.
8. Овсянкина Г. Феномен позднего стиля Б. Тищенко. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2016. № 1 (22) : Проблемы музыкальной науки. С. 12–17.
9. Скорбященская О. Борис Тищенко: интервью robusta. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 39 с
10. Сыров В. Борис Тищенко. История отечественной музыки второй половины ХХ века. Санкт-Петербург, 2005. С. 139–156.
11. Холопова В. Борис Тищенко: Рельефы спонтанности на фоне рационализма. Музыка из бывшего СССР. Москва, 1994. Вып. 1. С. 56–71.

REFERENCES

1. Denisov, A. (2019) Metamorphoses of musical text. Moscow: Izdatel'stvo Yurayt [in Russian].
2. Denisov, A. (2013) Intertextuality in music: research sketch. SPb.: RGPU im. A.I. Herzen [in Russian].
3. Katz, B. (1986) About the music of B. Tishchenko. L.: Sovetskii composer [in Russian].
4. Levaya, T. (2010) History of Russian music of the second half of the XX century. Sankt-Petersburg: Composer [in Russian].
5. Faces of XXI century music: Tribute to Galina Ustvolskaya, Boris Tishchenko (2016) [scientific. ed. and comp.: G.P. Ovsyankina, R.G. Shitikova]. Sankt-Petersburg: RGPU im. A.I. Herzen [in Russian].
6. Ovsyankina, G. (2012) Notes on the principle of modeling in Sonata No. 11 for piano by Boris Tishchenko. Topical issues of socio-humanitarian knowledge: history and modernity: interuniversity. Sat. scientific. tr. Krasnodar: Krasnodarskii Universitet MVD Rossii. Vyp. 7. S. 354–362 [in Russian].
7. Ovsyankina, G. (2001) Piano Sonatas by Boris Tishchenko. M.: Izdatel'stvo RAM im. Gnesinih [in Russian].
8. Ovsyankina, G. (2016) Phenomenon of the late style of B. Tishchenko. South-Russian musical anthology. Vyp. 1 (22). Problems of Music Science. S. 12–17 [in Russian].
9. Skorbyashenskaya, O. (2010) Boris Tishchenko: interview with robusta. Sankt-Petersburg: Composer [in Russian].
10. Syrov, V. (2005) Boris Tishchenko. History of Russian music of the second half of the twentieth century. SPb.. S. 139–156 [in Russian].
11. Kholopova, V. (1994) Boris Tishchenko: Reliefs of spontaneity against the background of rationalism. Music from the former USSR. M.. Vyp. 1. S. 56–71 [in Russian].

УДК 78.03+78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-11>**Олександра Андріївна Овсяннікова-Трель**

ORCID: 0000-0002-1969-5530

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

alextrell1973@gmail.com

АВТОРСЬКЕ СЛОВО КОМПОЗИТОРА ЯК ПЕРЕДУМОВА МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Метою роботи є визначення методологічного значення авторського слова композитора для музикознавчого дослідження музичного мистецтва на рубежі ХХ–ХХІ ст. **Методологія дослідження** полягає в комплексному використанні музично-історичного та культурологічного підходів до музичного мистецтва сучасності й авторського слова композитора як його суттєвого складника; а також системного, структурно-функціонального методів і компаративістики щодо дослідження автора й авторського слова як провідних категорій гуманітарної культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в музикознавчому осмисленні вербального композиторського дискурсу сучасності в контексті теоретичних підстав розвитку авторології як спеціальної галузі сучасної гуманітаристики, визначено методологічні аспекти вивчення композиторської постаті як суб'єкта та об'єкта музичного мистецтва. **Висновки.** Орієнтованість сучасного музикознавства на дослідження проблеми автора в музичній творчості та його вербального вираження, що втілюється в авторському слові композитора, актуалізує методологічні потреби сучасного гуманітарного знання й відображає сучасний стан «науки про музику», яка в умовах глобалізованого світу все більш стає наукою про людину. Кількісне накопичення композиторських вербальних текстів, яке створює на сьогоднішній момент досить масштабну й автономну галузь текстів про музичне мистецтво та культуру загалом, закономірно потребує їх спеціального вивчення і ставить досить специфічні завдання перед музикознавцями. Прагнення почути, зрозуміти й роз'яснити Слово композитора є неодмінною умовою формування суто музикознавчих уявлень про композиторські рефлексії, що в сучасному музичному мистецтві представлені досить широко й різноманітно. Зазначена настанова, безумовно, сприяє розширенню пізнавальних обріїв музикознавчого дискурсу сучасності в загальному плані, оскільки з методологічного погляду вона може розумітися як те*

«знаряддя» пізнання, що дає можливість проникнення в глибинні смисли музичного тексту і творчої індивідуальності композитора, які органічно пов'язані між собою «тайною творчості» й повинні розумітися як «відображення» один одного.

Ключові слова: автор, авторське слово композитора, авторепрезентація, композиторська рефлексія, вербальний текст композитора.

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

The author's word of the composer as a prerequisite for the musicological understanding of contemporary musical art

The purpose of the article is to determine the methodological meaning of the author's word of the composer for the musicological research of musical art at the turn of the XX-XXI centuries. **The research methodology** consists in the complex use of musical-historical and cultural approaches to the musical art of our time and the author's word of the composer as its essential component; as well as systemic, structural and functional methods and comparative studies for the study of the author and the author's word as the leading categories of humanitarian culture. **The scientific novelty** of the research lies in the musicological comprehension of the verbal composer's discourse of our time in the context of the theoretical foundations of the development of authorology as a special area of modern humanities, the methodological aspects of studying the creative figure of the composer as a subject and object of musical art are determined. **Conclusions.** The focus of modern musicology on the study of the author's problem in musical creativity and his verbal expression, which is embodied in the author's word of the composer, actualizes the methodological needs of modern humanitarian knowledge and reflects the current state of the "science of music", which in the conditions of a globalizing world is increasingly becoming a science of man. The quantitative accumulation of composer's verbal texts, which currently creates a fairly large-scale and autonomous area of texts about musical art and culture in general, naturally requires their special study and sets quite specific tasks for musicologists. The desire to hear, understand and explain the composer's word is an indispensable condition for the formation of purely musicological ideas about the composer's reflections, presented quite widely and variedly in modern musical art. This attitude certainly contributes to the expansion of the cognitive horizons of contemporary musicological discourse in general, since from a methodological point of view, it can be understood as a "tool" of cognition, which provides an opportunity to penetrate into the deep meanings of the musical text and the creative personality of the composer as those phenomena that are organically connected between themselves the "secret of creativity" and should be understood as a "reflection" of each other.

Key words: author, author's word of the composer, auto-presentation, composer's reflection, verbal text of the composer.

Актуальність теми дослідження. Сучасне музикознавство як провідна галузь гуманітарного знання все частіше виявляє інтерес до тієї сторони творчого вираження індивідуальності композитора, що значною мірою розширює можливості розуміння його музики, тому визнається музикознавцями як та, що має суттєве методологічне значення для дослідницької практики. Маються на увазі різноманітні вербальні тексти композиторів, що в словесно-понятійній формі фіксують різні рівні композиторської свідомості й багато в чому сприяють «формуванню цілісного уявлення про постать творця музичних концепцій і культуротворчу спрямованість його авторської свідомості» [5, с. 373]. Зазначені позиції в методологічному плані надзвичайно доцільні щодо дослідження творчості композиторів-репрезентантів сучасного академічного музичного мистецтва. Це пояснюється фактом наявності досить розгорнутого вербального композиторського дискурсу, у якому формуються спеціальні уявлення про художньо-естетичний і музично-мовний образ індивідуального стилю композитора та сучасної музики в цілому.

Метою статті є визначення методологічного значення авторського слова композитора для музикознавчого дослідження музичного мистецтва сучасності.

Наукова новизна дослідження полягає в музикознавчому осмисленні вербального композиторського дискурсу сучасності в контексті теоретичних підстав розвитку авторології як спеціальної галузі сучасної гуманітаристики.

Виклад основного матеріалу. Постать автора є однією з ключових у гуманітарному просторі європейської культури, що зумовило її концептуальне значення для багатьох гуманітарних наук у силу того, що саме вона є «першопричиною» виникнення будь якого тексту як форми буття, тією силою, що складає-створює з окремих мовно-структурних елементів візерунки смислу (якщо розуміти поняття тексту в його загальному значенні: від лат. *textum* – тканина; виткане; сплетіння; зв'язок, з'єднання [8, с. 505; 11]). Цей факт обумовлює наріжне положення автора й авторського слова у вигляді тексту в проблемному полі гуманітарних наук, про що пише М. Бахтін: «Предмет гуманітарних наук – виразне буття, що говорить. Це буття ніколи не збігається з самим собою, тому невичерпно у власному розумінні й значенні» [1, с. 8]. Тому основним завданням гуманітарного дослідження, на думку філософа та літера-

турознавця, полягає в проблемі розуміння мови й тексту як тих об'єктивацій, що виробляє культура. У гуманітарних науках розуміння проходить через текст – через запитунання до тексту, що дає можливості розуміння того, що може лише тільки здаватися: намірів, підстав, причин, задумів автора. Це розуміння глибинного смислу висловлювання рухається в модусі аналізу мови або тексту, які М. Бахтін розуміє як системні явища: «Кожне велике і творче словесне ціле є дуже складною і багатоплановою системою відносин <...>. Елементи мови всередині мовної системи або всередині «тексту» (у суворо лінгвістичному сенсі) не можуть вступати в діалогічні відносини. Чи можуть вступати в такі відносини, тобто говорити один з одним, мови <...>, мовні (функціональні) стилі <...> тощо? Тільки за умови нелінгвістичного підходу до них, тобто за умови трансформації їх у «світогляди» (або якісь мовні або мовні світовідчуття), у «точки зору», у «соціальні голос» тощо. <...> При подібних трансформаціях мова отримує своєрідного «автора», мовного суб'єкта, колективного носія (народ, нація, професія, соціальна група тощо). Чи правомірні подібні трансформації? Так, правомірні, але лише за суворо певних умов (наприклад, у літературі, де ми часто, особливо в романі, знаходимо діалоги «мов» і мовних стилів) і за суворого та ясного методологічного усвідомлення» [2, с. 303, 297–298].

Методологічне усвідомлення, про яке говорить М. Бахтін, у музикознавчому контексті набуває великого значення, бо саме воно спонукає дослідника розуміти *немузичні* тексти композиторів як вагомих чинників формування смислових горизонтів їхніх *музичних* текстів, розглядати авторське слово в його *вербальній* формі як «знаряддя» пізнання його художнього вираження у *звуковій* формі. Тому з методологічного погляду виокремлення категорії авторського слова в окрему передумову та спеціальний інструмент вивчення «нової простоти» як стильової тенденції музичного мистецтва є цілком закономірним. Тим більше, що історичному та художньо-естетичному контексту, у якому існує досліджуваний стильовий феномен, вищою мірою властивий діалогізм мовних стилів, що становить «суворо певні умови» (за М. Бахтіним) існування сучасного музичного мистецтва.

Теоретичне осмислення Автора й авторського слова як провідних категорій художньої культури здійснювалося в основ-

ному в літературознавстві з різних методологічних позицій. Сьогодні теоретична розробка авторології ведеться на стику наукових дисциплін: літературознавства та лінгвістики, літературознавства й філософії. Різні підходи до неї породжені багатоглядністю самого феномена автора, що творчо проявляє себе як композиційно, стилістично, так й онтологічно. Так, лінгвістична та філософсько-естетична концепції Автора й авторського слова представлені фундаментальними розробками В. Виноградова [3] і М. Бахтіна [2]. Лінгвістична спрямованість теорії В. Виноградова реалізується у сфері стилістики літературного твору, прагнення дослідника до вивчення індивідуальної мови письменника й мови твору актуалізує термін «образ автора», який є провідним для вченого. М. Бахтін, як відомо, бере за основу поняття «автор» і розглядає його як суб'єкт естетичної діяльності та як суб'єкт естетичного буття.

В. Виноградов пропонує вивчати образ автора як у плані діахронії («вглиб»), з урахуванням історії мови та зміни літературних шкіл і напрямів, так і «вшир» (у плані синхронії) — на основі зіставлення творів низки сучасних письменників або творінь одного з них для виявлення динаміки образу автора в його творчості. У складній моделі «образу автора» В. Виноградов виділяє дві грані, що стали об'єктом його теоретичної рефлексії: перша пов'язана з поняттям стилю, друга — із суб'єктною сферою оповіді. Образ автора й розповідний стиль розуміються дослідником як взаємозумовлені категорії. Образ автора, на думку вченого, може визначатися стильовою або мовною «маскою», «личиною», яку свідомо використовує автор, довіряючи розповідь вигаданого оповідача. З іншого боку, образу автора відводиться головно організуюча функція, що формує весь стиль твору. У цьому випадку вибір стилю буде залежати від ідейної спрямованості й художнього змісту твору. Іншим аспектом категорії образу автора, що чітко позначений у працях В. Виноградова, стало вивчення образу автора в плані виявлення в тексті точок зору, позицій, суб'єктних сфер, «голосів» автора й персонажів у їх співвіднесеності один із одним. Саме із цим аспектом категорії «образ автора» тісно пов'язана проблема суб'єктивізації авторського слова. У сучасному літературознавстві та філології термін «образ автора» став одним із інструментів дослідження проблеми авторства.

У теорії М. Бахтіна наявні три іпостасі автора: біографічний, первинний («автор-творець») і вторинний («образ автора») автор. «Автор-творець» являє собою категорію «особливого «позаестетичного» порядку», він знаходиться на кордоні створеного ним художнього світу. « <...> Це активна індивідуальність бачення й оформлення, а не видима та не оформлена індивідуальність», – пише вчений [2, с. 180]. Первинний автор визначається М. Бахтіним як «творча енергія», що створює у творі свій образ, «образ автора». Первинний автор, на його думку, учасник естетичної події, у якій зустрічаються в одній точці художник, незалежна від нього ціннісна реальність і читач, теж функціонує не як реальна особа, а як внутрішній об'єкт художнього акту. Вторинний автор – це поняття ієрархічне, вершину ієрархії в цьому випадку утворює авторська позиція, утілена в сюжетно-композиційній, просторово-часовій і жанровій структурі тексту. Саме з вторинним автором, за М. Бахтіним, герой може перебувати в визначених відносинах – виступати або як предмет зображення, або бути повноправним учасником діалогу.

Вступаючи в діалог із М. Бахтіним, його послідовник Б. Корман бачить у концепції «автора-творця» («автор як творець висловлювання») наявність прихованого уявлення «про суб'єктні іпостасі автора як єдино можливе його особистісне інобуття у творі» [6, с. 243]. У 1960–1970-і роки Б. Корманом створена оригінальна методика аналізу літературного тексту, що отримала назву «теорія автора» й пізніше була перейменована в роботах його учнів і послідовників у так званий «системно-суб'єктний підхід». Згідно з Б. Корманом, автор як носій концепції твору (саме це значення є ключовим для літературознавця) безпосередньо в текст не входить, звідси його опосередкованість суб'єктними або позасуб'єктними формами. Співвідношення автора біографічного й автора-суб'єкта свідомості, вираженням якого є твір, на думку Б. Кормана, «таке ж, як співвідношення життєвого матеріалу й художнього твору загалом: керуючись якоюсь концепцією дійсності й виходячи з певних нормативних і пізнавальних установок, реальний, біографічний автор <...> створює за допомогою уяви, відбору та переробки життєвого матеріалу автора художнього (концепірованого)» [6, с. 121].

Ще один послідовник бахтінської теорії, відомий літературознавець В. Кожинов розглядає автора як основного творчого

суб'єкта твору, сутність якого виявляється в образі автора. У художньому тексті автор як творчий суб'єкт утілюється, як пише В. Кожинів, «уже не у формі образу, а у формі голосу автора – голосу, який проникає всю цілісність твору» [4, с. 26].

Очевидним є те, що постать автора постає в названих концепціях як основна категорія тексту, вершина його системно-структурної організації. Будучи «осередком, фокусом цілого» (В. Виноградов), «конститутивним моментом художньої форми» (М. Бахтін), «концепірованим» елементом (Б. Корман), він є тією творчою силою, яка визначає всі компоненти художнього твору (зміст, матеріал, форму) та ініціює їх перетворення з життєво-ситуативної площини в простір естетичних категорій і духовного буття людини. Цей факт зумовлює закономірність появи музикознавчих інтерпретацій проблеми автора в музичній творчості, і ширше – обґрунтування концепції авторського музикознавства як такого, що актуалізує методологічні потреби сучасного гуманітарного знання й відображає сучасний стан «науки про музику», яка в умовах глобалізованого світу все більш стає наукою про людину.

Цей напрям розвитку представлений дослідженнями О. Самойленко [9; 10], які спрямовані на розробку музикознавчої авторології як видово-спеціалізованого мистецького підходу до теорії автора в широкому гуманітарному полі міждисциплінарної методичної забезпеченості. Осмислення прагнення музикознавчої діяльності до авторства й розуміння постаті музикознавця як автора вибудовуються в концепції О. Самойленко на підставі іманентних властивостей музики як виду мистецтва, що володіє «<...> власною ноетикою – власними й вельми продуктивними способами створення вищих, «заповітних» і єдиних для родової та індивідуальної людської свідомості смислів, а також власними специфічними, невід'ємними від тканини музики, хроно-топічними параметрами смислової реальності (ноосферної реальності), здатними суттєво впливати на долю культури» [9, с. 21]. Ще однією передумовою наближення музикознавчого слова до авторології виступають причини більш об'єктивного порядку, що пов'язані з новим пізнавальним рівнем сучасного музичного мистецтва: «Відтворюючи та організуючи на новому пізнавальному рівні матерію музики, – пише О. Самойленко, – воно набуває здатності відкривати та вивчати найбільш суттєві сторони людського буття, най-

більш важливі закономірності людської природи – її сталі та динамічні екзистенційні якості» [10, с. 5]. І саме тому «всякий музикознавець повинен частково ставати мистецтвознавцем-літературознавцем, повинен не тільки чути й розуміти, а й дізнаватися (бачити) й аналізувати, а головне, розповідати й роз'яснювати. Так музикознавець стає автором, спостерігає відразу за трьома «героями» – життям – мистецтвом – і тими, хто його створює <...>» [9, с. 8].

О. Самойленко акцентує принципову відмінність творчих установок автора-художника й автора-мистецтвознавця, що випливають із постулату М. Бахтіна про «реально-пізнавальну й етичну байдужість» автора-творця: «Від автора-музикознавця потрібно протилежне – реально-пізнавальна та морально-оціночна активність – епістемологічна включеність у цілісний процес сприйняття й впливу музики, що дає змогу створювати специфічні музикознавчі уявлення про цей процес» [9, с. 18]. Позначені авторські позиції О. Самойленко мають пряме методологічне відношення до дослідження композиторського вербального дискурсу як того носія музичної реальності, що втілений у словесно-понятійній формі, у Слові автора-творця, яке вміщає в собі й образ музики, й образ самого Автора, й образ тієї реальності, у якій вони існують. Прагнення почути, зрозуміти та роз'яснити композиторську вербальну мову має розгортатися в невід'ємності від авторської настанови музикознавця-дослідника на формування суто музикознавчих уявлень про композиторські рефлексії, які в сучасному музичному мистецтві представлені досить широко та різноманітно, узагалі становлять вагомую частину європейського музичного мистецтва. Зазначена настанова, безумовно, сприяє розширенню пізнавальних обріїв музикознавчого дискурсу сучасності в загальному плані, оскільки з методологічного погляду вона може розумітися як те «знаряддя» пізнання, що дає можливість проникнення в глибинні смисли музичного тексту і творчої індивідуальності композитора, які органічно пов'язані між собою «тайною творчості» й повинні розумітися як «відображення» один одного. Ця ж настанова визначає й суто практичні завдання, які стоять перед сучасним дослідником музичного мистецтва хоча б в силу того, що сьогодні музикознавство має в руках досить потужні інструменти освоєння музичної реальності, які відкривають можливості вирішення головної проблеми музи-

кознавця як автора – «стати реальним, тобто повернути ідеальний сенс у реальність життя й мистецтва, довести його життєву та художню достовірність» [9, с. 20].

Авторське слово композиторів у розмаїтті своїх форм останнім часом усе частіше цікавить музикознавців (дослідження Б. Гецелева, Н. Гуляницької, С. Савенко, Т. Франтової, О. Соколова, К. Чепеленко, О. Самойленко, І. Коновалової), звернення до цієї ланки авторепрезентації творчої індивідуальності митців становить наскрізну лінію сучасних підходів до вивчення музичного мистецтва.

Композитор, що пояснює та роз'яснює своє розуміння музики як мистецтва, свій погляд на музичну сучасність і свою «версію» музичної творчості, тобто пропонує образ автора-митця, зафіксований у Слові, – традиційна фігура для європейської музичної культури. Т. Франтова із цього приводу зауважує: «Слово композитора володіє особливою цінністю, бо це слово творця мистецтва. Але водночас це і слово людини з багатющим слуховим досвідом, знаннями, досконалим слухом, розвиненою інтуїцією, здатної миттєво проникнути в саме ядро складної проблеми. А образній яскравості й переконливості аналітичних спостережень композиторів музикознавці можуть позаздрити» [12, с. 260–261]. Авторське слово композиторів-сучасників представлено досить різноманітно, воно може бути максимально наближеним як до музикознавчого, так і до філософського; вираженим як у письмовій, так і в усній формі; може являти собою масштабну концепцію або ж інтимну сповідь; може бути епатажним чи, навпаки, украй традиційним. Таку різність вербального «образу композитора» зумовлено розмаїттям творчих індивідуальностей, що представляють музичне мистецтво сьогодення, у якому, на думку Т. Франтової «<...> не обійтися як без «чистих» музикознавців і композиторів, так і без універсалів, здатних до творчого самовираження в різних галузях. І нам ще тільки належить спробувати в майбутньому поставити проблему порівняння двох видів музичної науки – «композиторської» і «некомпозиторської» за своїм генезисом» [12, с. 262].

Кількісне накопичення композиторських вербальних текстів, яке створює сьогодні досить масштабну й автономну галузь текстів про музичне мистецтво та культуру загалом, закономірно потребує їх спеціального вивчення і ставить досить специфічні завдання перед музикознавцями, оскільки

мова йде про своєрідне «відокремлення» усного та письмового слова композитора від його слова музичного, які апіорі є взаємообумовленими й не можуть розумітися як самодостатні. Але ж цілком зрозуміло, що гуманітарна спрямованість сучасного музикознавства розв'язує цю проблему: дослідження композитора як «людини, що говорить» водночас є дослідженням й автора, що створює словесний образ себе і своєї музики, а якщо ширше, сучасного стану буття музики як виду мистецтва та форми культурної свідомості. Тобто мова йде про досить продуктивний у методологічному сенсі підхід до вивчення композиторської постаті як суб'єкта й об'єкта музичного мистецтва, що дає можливості комплексного осягнення універсалізму автора музичного твору. Яскравим прикладом такого підходу є дисертаційне дослідження І. Коновалової «Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти» [5], що стало вдалою спробою музикознавчого осмислення парадоксальності і складності феномена композитора та різноманітності форм його творчої реалізації, кожна з яких по-своєму затребувана музичною культурою.

У дослідженні І. Коновалова пропонує вивчення «культурного сенсу феномена композитора в дискурсі сучасної авторології» [5, с. 3], що дає їй змогу оперувати такими поняттями, як автор музичний та автор вербальний, які відображають особистісні й діяльнісні аспекти буття композитора в музичній культурі. Особливу увагу дослідниця приділяє автору вербальному, основною формою авторепрезентації якого є слово композитора, що розуміється як логос композитора й аналізується на прикладі композиторських вербальних текстів ХХ століття. І. Коновалова відзначає: «У вербальних посланнях, що є наслідком роботи індивідуальної свідомості, розкривається специфіка мислення і стилю композитора, діапазон і вектори його творчої діяльності, виявляються духовно-ментальні орієнтири та естетичні доміанти творчості. У цих текстах виявляється семантичний зв'язок із музичним авторським дискурсом і розкриваються інтелектуальні інтенції творців, які зумовлюють шляхи їхньої індивідуально-стильової еволюції» [5, с. 389]. Саме із цієї дослідницької настанови випливає функціональне значення вербальної автореалізації композитора як такого, що зумовлює «<...> лінгво-музичний контекст композиторської творчості, який концентрує ети-

ко-естетичні й аксіологічні орієнтири, художницькі стратегії і творчі замисли митця, концептуально значущі ідеї і креативно-новаторські інтенції авторської свідомості», а також утворює «вербальні естетико-семіотичні об'єкти», які «є складником музичної комунікації» [5, с. 389]. Тобто І. Коновалова визначає функціональну специфіку вербальної діяльнісної сфери композитора (комунікативна та інформаційно-семантична [5, с. 391]) і пропонує свою дефініцію поняття *вербальні тексти композиторів* – це «конгломерат інформаційно насичених культурних артефактів і документальних утворень вербально-знакової комунікативної природи, що володіє власною кодовою системою, комунікативно-жанровим потенціалом, особливим прикордонним статусом між художніми та позахудожніми структурами, що є важливим естетико-семіотичним сегментом музичної культури» [5, с. 394].

У дослідженні І. Коновалової здійснена класифікація вербальних текстів композиторів за їх тематико-змістовною та функційною скерованістю: так, виокремлені художньо-естетичні тексти, філософсько-концептуальні, музично-теоретичні (аналітичні), музично-критичні, автобіографічні (мемуарно-епістолярні), публіцистичні, суспільно-комунікативні та методико-педагогічні. На думку авторки дослідження, усі ці різновиди співіснують на рівні інтертекстуальних зв'язків (як автономні тексти) і в комплексі утворюють гіпертекст [5]. У результаті ретельного дослідження специфічних властивостей і якостей вербальних текстів композиторів І. Коновалова доходить цілком логічного висновку, що вони є «особливо цінним естетико-семіотичним сегментом музичної й – ширше – гуманітарної культури» [5, с. 395], тим самим відкриваючи широку перспективу мистецтвознавчого дослідження композиторського вербального дискурсу сучасності.

Зазначена думка І. Коновалової співзвучна філософським роздумам М. Епштейна щодо специфіки гуманітарних наук, у смисловому колі яких, власне, і розгортається музикознавчий пізнавальний процес сьогодення. На думку М. Епштейна, гуманітарні науки є саморефлексуючими, оскільки в них сам суб'єкт пізнання – людина – стає предметом вивчення. «Парадокс автореференції стоїть у центрі гуманітарних наук, – пише вчений, – визначаючи складне співвідношення їх гуманітарності й науковості <...>. Суб'єкт людинознавства тому й не може бути повністю об'єктивованим, що знахо-

диться в процесі становлення, і кожен акт самоопису є і подія його «самопобудови». У гуманістиці людина не тільки відкриває щось у світі суб'єктів, а й виробляє в ході самопізнання власну суб'єктивність» [13, с. 15–16]. Цікавим видається той факт, що один із найвидатніших представників композиторської словесної творчості сучасності В. Мартинов називає свої дослідження «автоархеологічними» й «музично-антропологічними» [7]. І якщо друге з авторських визначень цілком зрозуміле з погляду дослідницької установки його автора, то перше у смисловому значенні досить явно ілюструє ідею самопізнання за допомогою висловлювання про самого себе, принцип «зростання» своєї суб'єктивності в акті самоопису, про який говорить М. Епштейн. Здається, не тільки авторське слово В. Мартинова можна розглядати з такого погляду: незважаючи на той факт, що велика кількість композиторів не висловлювалася в такому концептуальному тоні щодо своєї мови «від першої особи», усе ж таки самий виток явища самоопису містить у собі ідею зустрічі із собою «зовнішнім» і «внутрішнім», тим, кого ти «вже знав», і тим, хто тобі відкриється в процесі висловлювання (говоріння).

І в цьому сенсі для об'ємного корпусу композиторських рефлексій, виражених за допомогою слова (письмового й усного), дуже показовим є зазначений принцип *становлення*, що відображає динаміку «самопобудови» своєї індивідуально-особистісної і творчої самосвідомості. Саме в цьому смисловому напрямі, на наш погляд, варто розглядати різноманітність авторської «подачі матеріалу» в кожному окремому випадку авторепрезентації видатних композиторів сучасності. Що ж стосується творчої постаті В. Мартинова (до речі, дуже «зручної» для дослідження динаміки становлення «образу автора» в його словесній творчості), то позначений принцип дійсно відчувається як у фундаментальних дослідженнях композитора, що становлять концептуальні підстави сучасного музикознавства, так і в його численних інтерв'ю та бесідах. У хронологічному континуумі в них можна відчути зміщення змістових і смислових акцентів, різну мовну інтонацію тощо, що пов'язано зі змінами внутрішніх уявлень про самого себе та про ті контексти, які породжують ці зміни.

Висновки. Орієнтованість сучасного музикознавства на дослідження проблеми Автора в музичній творчості та його вербального вираження, що втілюється в авторському слові

композитора, актуалізує методологічні потреби сучасного гуманітарного знання й відображає сучасний стан «науки про музику», яка в умовах глобалізованого світу все більш стає наукою про людину. Прагнення почути, зрозуміти та роз'яснити Слово композитора є неодмінною умовою формування суто музикознавчих уявлень про композиторські рефлексії, що в сучасному музичному мистецтві представлені досить широко й різноманітно. Зазначена настанова, безумовно, сприяє розширенню пізнавальних обріїв музикознавчого дискурсу сучасності в загальному плані, оскільки з методологічного погляду вона може розумітися як те «знаряддя» пізнання, що дає можливість проникнення в глибинні смисли музичного тексту і творчої індивідуальності композитора, які органічно пов'язані між собою «тайною творчості» й повинні розумітися як «відображення» один одного.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. Собрание сочинений : в 7 т. Москва : Русские словари, 1997. Т. 5 : Работы 1940-х – начала 1960-х годов. 732 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
3. Виноградов В.В. О теории художественной речи. Москва : Высшая школа, 1971. 240 с.
4. Кожинов В.В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Юрия Трифонова). *Контекст1977: Литературно-теоретические исследования*. Москва : Наука, 1978. С. 23–47.
5. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... докт. мистецтв : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 с.
6. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.
7. Мартынов В. Казус Vita Nova. Москва : Классика-XXI, 2010. 160 с.
8. Николаева Т.М. Текст. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
9. Самойленко А. Автор и герой в музыковедческой деятельности. *Музикознавче слово в інформаційному контенті (post) сучасності* : матеріали Міжнародного музикознавчого семінару, Одеса, 11–17 червня 2018 р. *Інформаційний сайт наукової частини Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. URL: <http://onmavisnyk.com.ua/pages/muzikoznavche-slovo-v-nformac-inomu-kontent-postsuchasnost-2018.html>.

10. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

11. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / ред. Д.Н. Ушаков. Москва : Советская энциклопедия, 1935–1940. *Русская литература и фольклор : фундаментальная электронная библиотека*. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/19/us466710.htm?cmd=0&istext=1>.

12. Франтова Т.В. Изучение научного наследия композиторов как актуальная задача современного музыкознания. *Фундаментальные исследования*. 2014. № 12. С. 258–262.

13. Эпштейн М.Н. От знания — к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. 480 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1997). To the philosophical foundations of the humanities. Collected works in 7 volumes. T. 5. Works of the 1940s - early 1960s. Moscow: Russian dictionaries [in Russian].

2. Bakhtin, M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian].

3. Vinogradov, V. (1971). On the theory of artistic speech. Moscow: Higher School [in Russian].

4. Kozhinov, V. (1978). The problem of the author and the path of the writer (based on two stories by Yuri Trifonov). Context 1977: Literary theoretical studies. pp. 23–47. Moscow: Nauka [in Russian].

5. Konovalova, I. (2019). The phenomenon of the composer in the European musical culture of the XX century: special and professional aspects: dis... Doctor of Arts Criticism degree in specialty 26.00.01 — theory and history of culture. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

6. Korman, B. (2006). Selected Works. Literature theory. Izhevsk: Institute for Computer Research [in Russian].

7. Martynov, V. (2010). Casus Vita Nova. Moscow: Classics – XXI [in Russian].

8. Nikolaeva, T. (1990). Text. Linguistic Encyclopedic Dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].

9. Samoilenko, A. (2018). Author and Hero in Musicology. Materials of the International Musical Cognitive Seminar "Musical Cognitive Word in Information Content (Post) Success". Odessa, June 11–17. Information site of the scientific part of the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy. URL: <http://onmavisnyk.com.ua/pages/muzikoznavche-slovo-v-nformac-inomu-kontent-postsuchasnost-2018.html> [in Russian].

10. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: contemporary musical projects: monograph. Odessa: Publishing house "Helvetika" [in Ukrainian].

11. Explanatory dictionary of the Russian language [Ed. D. N. Ushakov], (1935–1940). In 4 volumes. Moscow: Soviet Encyclopedia.

Fundamental Electronic Library "Russian Literature and Folklore". URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/19/us466710.htm?cmd=0&istext=1> [in Russian].

12. Frantova, T. (2014). Studying the scientific heritage of composers as an urgent task of modern musicology. Basic research. No. 12. pp. 258–262 [in Russian].

13. Epshtein, M. (2016). From knowledge to creativity. How the Humanities Can Change the World. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives [in Russian].

УДК 78.071.1(477)(092):785.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-12>

Ганна Сергіївна Савченко

ORCID: 0000-0002-9845-0450

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
Ianna2@ukr.net*

ПРИЙОМИ ВТІЛЕННЯ ПЛАСТИЧНОСТІ ЯК «УНІВЕРСАЛІЇ» ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ І. СТРАВІНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ «КОНЦЕРТНИХ ТАНЦІВ» ТА «БАЛЕТНИХ СЦЕН»)

***Мета роботи** – систематизація оркестрових прийомів реалізації пластичності як однієї з універсалій оркестрового мислення І. Стравінського та принципу його оркестрового письма. **Методологія дослідження.** У роботі автор спирається на аналітичний, функціональний, компаративний методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві оркестрове письмо І. Стравінського досліджується в аспекті виявлення якісних характеристик пластичності й технічних прийомів його втілення. **Висновки.** У статті пластичність трактується як одна з «універсалій» (С. Савченко) оркестрового мислення І. Стравінського (разом із багатофігурністю та комбінаторністю), а також як властивість (якісна характеристика) його оркестрового письма. Під пластичністю розуміємо такі власти-*

вості оркестрової тканини, які (за Н. Коляденко та А. Шмельковою) активізують синестетичне сприйняття із задіянням візуальних та кінестетичних праобразів: формують виразні відчуття руху (різно-спрямованого), об'єму (різновеликого і різнонаповненого), пластички ліній, різноякісної щільності (згущення-розрідження), відокремленості елементів оркестрової тканини, просторовості. На нашу думку, в оркестровій тканині пластичність виявляється в діалектичній єдності протилежностей: вона передбачає одночасно ясність, оформленість, опуклість, гнучкість та «перехідність» (статичність та процесуальність). Як принцип оркестрового письма пластичність взаємодіє із принципами багатоплігурності та комбінаторності. Аналіз партитур «Балетних сцен» і «Концертних танців» продемонстрував, що втілення пластичності відбувається завдяки комплексу взаємопов'язаних оркестрових прийомів: гнучкості тембрових передач фігур; рухливості, ритмо-мелодійній виразності басу; застосування різнофункціональних фігур (складної конфігурації, різноспрямованого руху, кружляння, обертання, закрулених); фрагментарним дублюванням-підсвіткам, гетерофонному розщепленню ліній фактури.

Ключові слова: І. Стравінський, пластичність, танцювальність, оркестрове письмо, оркестрова тканина, рух, просторовість, щільність.

Savchenko Hanna Serhiivna, Candidate of Art Criticism (Ph. D. in Musicology), Associate Professor, Associate Professor at the Composition and Instrumentation Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Ways of incarnating of plastique as a “universal” of I. Stravinsky’s orchestral thinking (on example of “Danses Concertantes” and “Scenes de Ballet”)

The aim of the research is to systemize orchestral principles through which plastique is incarnated as one of the “universals” of I. Stravinsky’s orchestral thinking and as a principle of his orchestral writing. The author relies on such **methods of research** as analytical, functional and comparative. The **scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology I. Stravinsky’s orchestral writing is examined in aspect of plastique, its characteristics and ways of embodiment. **Conclusions.** In the given article we understand plastique as one of the “universals” (in the terms of S. Savenko) of I. Stravinsky’s orchestral thinking (alongside multi-figure and combinatorics) and as a qualitative characteristic of his orchestral writing. We define plastique as the elements of orchestral texture, which (according to N. Koliadenko and A. Shmelkova) call for synaesthetic reception, founded on visual and kinaesthetic images: they create expressive sensation of movement (in different directions), volume (of different amount and content), graphic expression of the lines, diversified density (texture becoming more and less compressed), detachment of elements constituting orchestral texture, spatiality. We state that plastique of orchestral texture transpires in dialectical unity of opposites as it implies simultaneous unity of clarity, defined shape, relief, flexibility and “instability” (statics and process). As a principle of orchestral

writing, plastique interacts with the principles of multi-figure composition and combinatorics. As the analysis of “Danses concertantes” and “Scenes de Ballet” shows, incarnations of plastique is done through a complex of codependent orchestral devices: flexibility of timbral dove-tailing of figures; active movement and rhythmically-intonational expressiveness of bass; usage of figures with different functions (figures of complex configuration, of movement in different directions, swirling, rounded ones); occasional “illuminating” duplication of lines; heterophonic splitting of lines forming the texture.

Key words: *I. Stravinsky, plastique, terpsichorean, orchestral writing, orchestral texture, movement, spatiality, density.*

Актуальність теми дослідження. Творчість І. Стравінського постійно перебуває у фокусі дослідницької думки, однак питання, пов’язані з оркестровим мисленням та письмом композитора, не так часто привертають увагу дослідників, висвітлюються фрагментарно, в контексті дотичної проблематики. Ми спробуємо поєднати два дослідницьких вектори: перший спрямований на пізнання специфіки оркестрового письма композитора, другий націлений на з’ясування природи та засобів виявлення пластичного начала, «пластичності» (яка загалом притаманна музиці І. Стравінського) в оркестровці на прикладі «Концертних танців». Зосередженість на оркестровому письмі композитора, проєкція пластичності на засоби оркестрового письма та залучення твору, який нечасто задіяний як аналітичний матеріал, становить актуальність нашої статті.

Різним питанням оркестровки І. Стравінського присвячені статті В. Гуркова [5], А. Шнітке [13], окремі аспекти висвітлені в монографіях А. Асаф’єва [2], М. Друскіна [6], С. Савенко [9]. Щодо виявлення пластичності (танцювальності, хоча ці поняття не є тотожними) як якісної характеристики музики композитора можемо констатувати, що це питання також проартикульоване різними авторами з різною науковою інтенсивністю. М. Друскін наводить факт, що близько сорока симфонічних творів композитора отримали хореографічну інтерпретацію, підкреслюючи, що І. Стравінський до балету відчував особливу пристрасть; про це свідчить також і кількість створених ним балетних партитур [6, с. 73]. У балеті композитор знайшов умови для адекватної, всебічної реалізації іманентно властивої його музиці пластичності, яка походить від особливого відчуття часу (подієвого, пружного, інформаційна насиченість якого породжується нерегулярною непередбачуваною акцентністю) та простору (неоднорідного,

багатоскладового, в якому поєднуються кілька зорових фокусів) [10]. У балеті рух, лінія, жест, пластика інтонаційно та темброво-фактурно об'єктивуються, отримують адекватне втілення у звукоматерії. Не випадково І. Вершинина пов'язує еволюцію композиторського мислення та злет майстерності І. Стравінського саме із досвідом роботи у сфері театральної (балетної) музики [4, с. 6].

Часто констатація наявності пластичності/танцювальності залишається авторами безрозшифрування засобів, які сприяють їх формуванню, «виліпленню» в музичній, зокрема оркестровій тканині. Спробуємо здійснити це в нашій науковій розвідці.

У зв'язку з метою дослідження визначимося з поняттям «пластичності», міждисциплінарним за своєю природою. Не претендуючи на висвітлення загальної панорами наукових робіт з означеної проблеми, зауважимо, що вибраний авторами ракурс визначає більш або менш широке тлумачення цього поняття, тому згрупуємо джерела відповідним чином. У першій (філософсько-естетичній) групі пластичність інтерпретується як категорія, належна мисленню, свідомості. Так, О. Беспалов розуміє «пластичність» як універсалію художньої свідомості, що протиставляється «живописності» й виявляється в різних видах мистецтва. При цьому названі універсалії, на думку автора, є базовими, від них «походять» інші бінарні опозиційні пари: суб'єктивність – об'єктивність; замкнутість, кінцевість форми – відкритість, нескінченність; ясність – неясність мотиву; розчленування – єдність (розчиненість меж); предметність, понятійність – «атмосферичність»; статичність – рухливість та ін. [3]. Базова пара опозицій в аспекті філософського підходу є не тільки естетичними, а й культурологічними категоріями, які передують і простору художньої форми, і понятійності, матеріальності цього світу в цілому, «розташовуючись «поруч» з універсальним першопринципом, першопочатком» [3].

Інше розуміння категорії «пластичність» пропонує в дисертаційному дослідженні О. Струніва, де ця категорія осмислюється як іманентно властива людині якість, як світоглядна категорія, котра відбиває усунення природного та культурного протиріччя та інтегрує в собі різноманітні форми адаптації, що сприяють гармонізації відносин людини із собою та навколишнім світом. Як зауважує автор, «пластичність – це особлива гармонія, яка виявляється внутрішньо (гармонія із самою

собою) і зовнішньо (гармонійні відносини з навколишньою дійсністю)» [12, с. 1]. У пластичності тут акцентується не оформленість і «скульптурність» – статичне начало, а гнучкість, «перехідність» – начало процесуальне. Процесуальність детермінується механізмом адаптації, яка відбувається в часі й завдяки гнучким функціональним переходам, перетворенням.

У другій групі праць поняття пластичності досліджується в площині певного виду мистецтва на конкретному матеріалі у музикознавчих працях — присвячених балетному жанру. Так, С. Анфілова, досліджуючи еволюцію балету від XVII до XX ст. як інструмент пізнання й аналізу синтетичного цілого жанру, запроваджує діалектичні категорії «танцювальне-пластичне» й виявляє зв'язок цих категорій із просторово-часовими, структурними й драматургійними закономірностями танцювальних спектаклів [1, с. 4]. Дослідниця вибудовує систему протиставлень «танцювального» та «пластичного». Втілення першого передбачає застосування «канонічних музично-хореографічних форм», «опору на конкретний танцювальний жанр (XV–XVIII століття) або риси дансантистності: сувору періодичність, квадратність, ритмічну регулярність, акцентність, симетричність структури» [1, с. 6]. «Пластичне», на думку С. Анфілової, фокусувалось «в мімічних сценах “старого” балету», «не підкорялось суворим законам танцю», «пов'язувалося з моментами творчої свободи танцюриста» [1, с. 6]. «“Пластичне” виявляється в тематичному розвитку, контрастності елементів, ритмічній нерегулярності, перевазі розвитку над експонуванням» [1, с. 6]. У проєкції на драматургію танцювальність та пластичність породжують діалектичне протиставлення статичної та динамічної. «Танець, пов'язаний із демонстрацією техніки танцюриста, виключений із сюжетного розвитку, втілює циклічний час, зосереджуючи на внутрішній дії, підкреслюючи в музиці її утилітарно-прикладну функцію. Мімічні сцени, рухаючи сюжет, проводять динамічний час, будучи виразником зовнішньої дії, а в музиці – процесуальності» [1, с. 6]. Така конотація пластичності певним чином корелює з розумінням пластичності в роботі О. Стрункової й утворює смислову опозицію розуміння «пластичності» в роботі О. Беспалова. Звернемо увагу на те, що О. Беспалов інтерпретує пластичність у смисловому зв'язку із «замкнутістю, кінцевістю форми», «ясністю», «розчленуванням», «статичністю» тощо, тобто

вибудовує прямо протилежну систему смислових породжень порівняно із системою проєкцій «пластичного» в роботі С. Анфілової. У першому випадку у фокусі дослідницької уваги (з установкою на всеохоплення, високий рівень естетичних узагальнень і рух від загального до одиничного) перебувають візуально-пластичні види мистецтва, література та кіномистецтво, кожен із яких має свою специфіку, не враховану в роботі. У другому випадку власне музикознавчий підхід зумовив рух дослідницької думки від специфіки матеріалу до узагальнень на рівні універсальних категорій. Таким чином, із пропонованих тлумачень категорії «пластичності» у філософсько-естетичних та мистецтвознавчих роботах стає очевидним: єдиної точки зору на це питання не існує, що можна пояснити особливим ракурсом дослідження, рівнем узагальнень, але найбільше – тим аналітичним матеріалом, який осмислюється науковцем. Це наводить на думку про смислову полівалентність і діалектичність самого поняття, що зумовлює різновекторну його інтерпретацію.

У музикознавстві танцювальні жанри пов'язуються з пластичністю і в іншій площині. Т. Рибкіна вивчає питання пластичності в музиці з точки зору «взаємозв'язку звукового (ритмо-інтонаційного) плану вираження зі сферою пластичного відображення в процесі музичного сприйняття» [9, с. 4]. Автор спирається на вчення Б. Асаф'єва, застосовує запропоноване вченим поняття «ритмо-інтонація» через його зв'язок із пластичним досвідом людини [9, с. 3]. «Музичний образ у процесі сприйняття музики підсвідомо фіксується людиною як виразний жест, який своєю чергою є позазвуковим еквівалентом РІ (ритмо-інтонації – Г. С.), що зберігає її енергію, спрямованість, просторові обриси» [9, с. 12]. Первинний рівень музичного сприйняття утворюють інтонаційні, моторно-рухові та просторово-часові стереотипи музичного сприйняття, стрижнем яких своєю чергою є певні комунікативні ситуації, що «тяжіють до давніх метасмислів» [9, с. 13]. «Найдавніші інтонаційні форми – протоінтонації – породжують у людині підсвідомі емоційні імпульси, які доповнюються моторно-пластичним малюнком і просторово-часовим образом, котрий асоціюється із ситуацією виконання та сприйняття» [9, с. 12]. І далі автор підсумовує, що «певна музична РІ (ритмо-інтонація – Г. С.) передбачає свій моторний еквівалент – певний образ руху, що народжується в межах кон-

кретної емоційно-психологічної ситуації...» [9, с. 13]. Автор зауважує, що музика має власні засоби конкретизації образів – програму, жанр, стиль, національно-характерні риси музичної мови тощо [9, с. 13]. Для музикознавчого аналізу автор вибирає танцювальні жанри, пов'язані з «руховим каналом самовираження людини» [9, с. 13].

Як «міжвидову естетичну характеристику» й «механізм інтерпретації заявлених у програмі візуальних образів» розглядають пластичність Н. Коляденко та А. Шмелькова [7, с. 6]. У виявленні типології пластичності в музиці дослідники спираються на міжвидові загальні ознаки пластичності (чіткість, опуклість, явність, завершеність, оформленість, відчутність створюваного образу), які втілюються в музиці різними засобами. Дослідники виходять з ідеї синестетичності, вважаючи, що пластичність у музиці спирається на кінестетичні, моторно-рухові, просторові, жестові праобрази [7, с. 8]. Таким чином, ознаками пластичності в музиці, згідно з авторами, є: «1) чіткість, оформленість «звукового тіла», активізація візуальних параметрів його сприйняття; 2) об'ємність, опуклість, «скульптурність» звукового образу, що реалізується в музичному тексті через рельєфність, пластичне «проростання» фігури з фону; 3) автономність пластичного образу, його відмежованість <...> у музичному просторі; 4) можливість виявлення жестово-пластичних, тілесно-моторних ознак образів; 5) гравітаційні ознаки звукового тіла: щільність, «речовинність» музичної тканини; 6) активізація у сприйнятті синестетичних відчутних фактурних координат; 7) наявність, разом із процесуально-лінійними, «просторових» зв'язків і відносин між окремими пластичними образами в музичному тексті й пов'язана з нею пульсація статичності та динаміки <...> звукового простору» [7, с. 8–9]. Викладені положення, на нашу думку, можуть бути покладені в основу дослідження не тільки програмної музики, а й музики чистої, але виразно пластичної.

Підсумовуючи огляд наукової літератури, систематизуємо основні позиції стосовно поняття «пластичність»: 1) пластичність має різні конотації в широкій сфері гуманітарних досліджень, що детерміноване науковим методом, аналітичним матеріалом, метою досліджень (О. Беспалов; С. Анфілова); 2) «пластичність» і «танцювальність» у музиці (на прикладі балету) є пов'язаними, але нетотожними поняттями з чіткою

окресленим колом засобів реалізації (С. Анфілова); 3) міжвидові загальні ознаки пластичності проєктуються в музиці через синестетичну єдність кінестетики, моторно-руховості, просторовості, жестовості в музичному просторі (Н. Коляденко, А. Шмелькова); 4) ритмо-інтонація може мати моторний еквівалент у вигляді образу руху, який відсилає до певних комунікативних ситуацій (Т. Рибкіна).

Зауважимо, що в жодній роботі параметр оркестровки не розглядається як засіб об'єктивації пластичності в музиці, зокрема у творах І Стравінського.

Мета дослідження полягає в систематизації оркестрових прийомів реалізації пластичності як однієї з універсальї оркестрового мислення І. Стравінського та принципу його оркестрового письма.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві оркестрове письмо І. Стравінського досліджується в аспекті виявлення якісних характеристик пластичності й технічних прийомів його втілення.

Виклад основного матеріалу. Дослідники констатують, що і балетна (що цілком природно), і небалетна музика І. Стравінського проникнута особливою стихією танцю, танцювальністю в широкому сенсі, не диференціюючи пластичність і танцювальність. М. Друскін наводить висловлювання самого композитора, де той пояснює своє тяжіння до балету, підкреслюючи домінування в класичному танці «вдумливої композиції над розпливчатістю», «правила над свавіллям», «порядку над випадковістю» [6, с. 73]. У такому розумінні йдеться саме про «танцювальність» (у трактуванні С. Анфілової) як підпорядкування жорстким правилам, яка в контексті висловлювань композитора набуває значення вищого естетичного принципу порядку, впорядкованості. Проте партитурам композитора притаманна і ясно відчутна пластичність. Під пластичністю будемо розуміти такі властивості оркестрової тканини, які, за Н. Коляденко та А. Шмельковою, активізують синестетичне сприйняття із задіянням візуальних та кінестетичних праобразів: формують виразні відчуття руху (різноспрямованого), об'єму (різновеликого і різнонаповненого), пластики ліній, різноякісної щільності (згущення-розрідження), відокремленості елементів оркестрової тканини, просторовості. Пластичність ми розуміємо діалектично – як ясність, оформленість, водночас гнучкість та «перехідність».

Пластичність, на нашу думку, є однією з «універсалій» (термін С. Савенко [9]) оркестрового мислення І. Стравінського, взаємопов'язаною з іншими – багатофігурністю та комбінаторністю [10; 11]. У цьому зв'язку особливий інтерес становить теза О. Беспалова [3] щодо передування універсалій художній формі, яка, на думку автора, «комбінується з нескінченної множинності компонентів, серед яких виділяються універсалії, котрі існують ще немовби до форми й визначають «якість» інших, більш конкретних і речових складових форми» [3]. Ми висуваємо наукову гіпотезу, згідно з якою пластичність, багатофігурність та комбінаторність як взаємопов'язані універсалії оркестрового мислення І. Стравінського та принципи його оркестрового письма в різних жанрах втілюються в оркестровій тканині завдяки комплексу технічних прийомів оркестровки.

У своїй реалізації пластичність взаємодіє з принципом багатофігурності, адже пластичність виявляється в оркестровій тканині великою мірою завдяки застосуванню чітко окреслених фігур як елементів (одиниць) оркестрової тканини. Під фігурою в оркестровій тканині ми розуміємо відокремлену від інших у просторі, специфічно виділену одиницю оркестрової тканини. Засобами її виокремлення є чітка й графічна окресленість завдяки метро-ритмічному рішенню, мелодійному малюнку, тембровому втіленню (в чистих або мікстових тембрах), регістровому положенню. Ступінь її ритмо-інтонаційної індивідуальності, характерності простягається від майже «стертої» до значно виразної. Фігура може прозвучати однократно (доволі нечасто). Частіше фігури повторюються остинатно або варіантно-варіаційно. Фігури можуть належати до різних шарів оркестрової фактури, відповідно, є носіями різних оркестрових функцій.

Пластичність виявляється завдяки комплексу взаємопов'язаних прийомів оркестровки. У контексті нашої статті назовемо такі:

1) гнучкі темброві передачі фігур (однакових/різних), варіантів реалізації яких нескінченна множинність за різними параметрами: в мелодії / в інших оркестрових функціях, зі спільним тоном / без нього, односпрямовані/різноспрямовані, однократно проведені / багаторазово повторювані, у чистих тембрах / у тембрових мікстах, з відключенням тембрів після передачі / зі збереженням (див. «Концертні танці» ц. 10, ц. 23,

ц. 53-56, 73-74, 115-116 та ін.; «Балетні сцени» від ц. 5, ц. 19, ц. 27, ц. 44-46, ц. 62-63 та ін.). У реалізації тембрових передач часто задіяний принцип комбінаторності;

2) рухливий, ритмо-мелодійно виразний бас, конфігурація якого «грає» на відчуття об'єму, просторовості й одночасно легкості (чому слугує часто застосований прийом *pizzicato*). Басова функція вирішується І. Стравінським різнопланово: а) у традиційному октавному викладенні у віолончелей та контрабасів (див. «Концертні танці» від ц. 30); б) «розкиданою» між двома партіями в комплементарному ритмічному русі («Балетні сцени» ц. 28); в) у більш складній взаємодії з тембровими передачами й індивідуалізацією ритмічного профілю кожної партії («Балетні сцени» ц. 14). В останньому випадку щільність басової лінії є постійно змінюваною;

3) застосування фігур у різних шарах фактури як носіїв різних функцій: а) складної конфігурації; б) різноспрямованого руху; в) кружляння, обертання, закруглених (див. «Концертні танці» ц. 24, 27 (фігури кружляння, обертання), ц. 27, ц. 34, ц. 54, ц. 56 (втілення ідеї різноспрямованого руху); «Балетні сцени» ц. 26 та ц. 40 (еквіритмічні різноспрямовані фігури), ц. 44 та ц. 56 (темброві передачі різноспрямованих фігур), ц. 52 та ц. 64 (темброві передачі різноспрямованих фігур різноманітної конфігурації)). Такі фігури створюють виразні кінестетичні та просторові відчуття завдяки своєму абрису, розмаху, ритмічному рішенню, яке уподібнює їх до витонченого розчерку пера, тембровому й реєстровому втіленню, взаємодії з іншими фігурами. Особливу роль відіграють широкі фігураційні фігури в середніх голосах фактури. Створюючи розріджений простір, вони немовби розсувають звучання зсередини тканини (див. «Концертні танці» ц. 115-117; «Балетні сцени» ц. 14, ц. 19). Через апробацію різних фігур руху в широкому смислі здійснюється різноякісне наповнення простору, регулюється його щільність. Чергування епізодів, в основу яких покладені різні за конфігурацією фігури по горизонталі й вертикалі, стає чинником організації музичної драматургії та музичного часу.

Нерідко вся оркестрова тканина виявляється зітканою з фігур, прикладом чого може бути фрагмент партитури від ц. 58. Верхній шар фактури утворює партія першої флейти, яка спочатку ритмо-мелодійно взаємодіє з першою валторною за принципом комплементарності, а потім її партія насичується

широкими фігурами спаду та злету. Партія валторни, що рухається довгими тривалостями, утворює другий шар фактури. Регістрово на них нашаровується фортепіано як третій тембровий пласт. Сильні долі фортепіанної партії дублюють довгі звуки валторни. Проте фактурно-ритмічний і мелодійний образ партії фортепіано суттєво відрізняється: його профіль визначає ритмо-фактурна формула (фігура) зі змінюваною звуковисотністю, «розкидана» в межах малої – третьої октав. Група струнно-смичкових інструментів без віолончелей і контрабасів утворює четвертий пласт, вирішений у щільному, але не тяжкому звучанні завдяки подвійним нотам і компактному розташуванню в межах першої-другої октав. Пластичність виявляється тут в органічному зв'язку оркестровими засобами (дублювання) графічно різних партій валторни та фортепіано, пластичній взаємодії валторни та флейти на основі комплементарності, промальовуванні простору розчерками флейтових фігур, створенні контрасту об'ємів між щільним звучанням групи струнно-смичкових і невагомим звучанням флейти. Характерно, що всі чотири темброві пласти оркестрової фактури регістрово нашаровуються один на оден, що створює відчуття насиченості простору через складну мікстовість.

Пластична комплементарність виявляється й у складно організованих темброво-фактурних пластах, які виконують супровідно-фонову функцію. Прикладом може бути фрагмент партитури «Балетних сцен» від ц. 61, де поєднання елементів по вертикалі відбувається за принципом гнучкого «входження пазлів»;

4) фрагментарні дублювання-підсвітки, які гнучко під- та відключаються, регулюючи щільність простору і накреслюючи індивідуальний ритмічний і мелодійний рельєф ліній (див. «Концертні танці» ц. 4-1т.; «Балетні сцени» ц. 84). Цей прийом часто реалізується у взаємодії з принципом комбінаторності;

5) гетерофонне розщеплення ліній оркестрової фактури, що утворює відчуття об'єму, актуалізує візуальні графічні образи переплетіння (див. «Балетні сцени» ц. 15 та ц. 19 (гетерофонна взаємодія партій двох гобоїв)).

Висновки. Пластичність трактується нами як одна з «універсалій» (термін С. Савенко [9]) оркестрового мислення І. Стравінського (разом із багатофігурністю та комбінаторністю), а також як властивість (якісна характеристика) його оркестрового письма. На нашу думку, в оркестровій тканині пластичність виявляється в діалектичній єдності протилеж-

ностей: вона передбачає одночасно ясність, оформленість, опуклість, гнучкість та «перехідність» (статичність та процесуальність). Аналіз партитур «Балетних сцен» і «Концертних танців» продемонстрував, що втілення пластичності відбувається завдяки комплексу взаємопов'язаних оркестрових прийомів: гнучкості тембрових передач фігур; рухливості, ритмо-мелодійній виразності басу; застосування різнофункціональних фігур (складної конфігурації, різноспрямованого руху, кружляння, обертання, закруглених); фрагментарному дублюванню-підсвітці, гетерофонному розщепленню ліній фактури.

Перспективами дослідження є виявлення дії пластичності в оперних та концертних партитурах, дослідження взаємодії пластичності з багатопігурністю та комбінаторністю як універсальними оркестрового мислення І. Стравінського.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. котляревського. Харків, 2005. 18 с.
2. Асаф'єв Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
3. Беспалов О.В. Пластичность и живописность как универсалии художественного сознания : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 «Эстетика» / Государственный институт искусствознания. Москва, 1999. 148 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/plastichnost-i-zhivopisnost-kak-universalii-khudozhestvennogo-soznaniya>.
4. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. Москва : Наука, 1967. 222 с.
5. Гурков В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). *Оркестровые стили в русской музыке*. Ленинград : Музыка, 1987. С. 82–94.
6. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Ленинград : Советский Композитор, 1982. 208 с.
7. Коляденко Н., Шмелькова А. Пластичность как общеэстетическое и музыкальное явление. *Вестник музыкальной науки*. 2013. С. 5–11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plastichnost-kak-obscheesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer>.
8. Рыбкина Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асаф'єва : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Магнитогорская государственная консерватория имени М. Глинки. Магнитогорск, 2004. 24 с.
9. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. 327 с.

10. Савченко Г.С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І.Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 16. С. 242–258. doi: 10.34064/khnum2-1614.

11. Савченко Г.С. Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І.Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Одеса, 2020. С. 281–283.

12. Струнива Е.Н. Пластичность как форма реализации культуры личности : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. Нижний Новгород, 2004. 32 с.

13. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*. 1967. Вип. 5. С. 209–261.

REFERENCES

1. Anfilova, S. (2005). Spivvidnoshennya tantsyuvalnogo i plastichnogo v zhanri baletu [The ratio of dance and plastic in the genre of ballet]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State University of Arts named after IP Kotlyarevsky. Kharkiv, 18 p. [In Ukrainian].

2. Asaf'ev, B. (1977). Kniga pro Stravinskogo [Book of Stravinsky]. Leningrad : Muzyka, 279 p. [In Russian].

3. Bepalov, O.V. (1999). Plastychnost y zhyvopysnost kak unyversalye khudozhestvennoho soznaniya [Plasticity and picturesqueness as universals of artistic consciousness]. (PhD dissertation). State Institute of Art History. Moscow, 148. URL: <https://www.dissercat.com/content/plastychnost-i-zhyvopisnost-kak-universalii-khudozhestvennogo-soznaniya> [In Russian].

4. Gurkov, V. (1987). Orkestrovyye printsipy i ladovoe myshlenie I. Stravinskogo (na primere «Vesnyi svyashchennoy») [Orchestral Principles and the Mode of Thinking of I. Stravinsky (on the example of the “Sacred Spring”)]. *Orchestral styles in Russian music*, pp. 82–94 [In Russian].

5. Vershinina, I. (1967). Rannie balety` Stravinskogo [Stravinsky` early ballets]. Moscow : Nauka, 222 p. [in Russian].

6. Druskin, M. (1982). Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorchestvo, vzglyady`. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study.]. Leningrad : Sovetskij Kompozitor, 208 p. [in Russian].

7. Koliadenko, N., Shmelkova, A. (2013). Plastychnost kak obshcheestetycheskoe i muzykalnoe yavlenye [Plasticity as a general aesthetic and musical phenomenon]. *Bulletin of music science*, 5–11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plastychnost-kak-obschesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer> [In Russian].

8. Rybkyna, T.V. (2004). Muzykalnoe vospriyatye: plastycheskiye obrazy rythmo-yntonatsyy v svete ucheniya B. Asafeva [Rybkina TV Musical perception: plastic images of rhythmic intonation in the light

of B. Asafyev's teachings]. (Extended abstract of PhD thesis). Magnitogorsk State Conservatory named after M. Glinka. Magnitogorsk, 24 p. [In Russian].

9. Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World]. Moscow: Kompozitor, 327 p. [In Russian].

10. Savchenko, H.S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyv orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovyykh tvorakh I.F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements)]. *Aspects of historical musicology*, 16, pp. 242–258 [In Ukrainian]. doi: 10.34064/khnum2-1614.

11. Savchenko, H.S. (2020). Kombinatornist yak pryntsyv orkestrovoho myslennia I.F. Stravinskoho [Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I.F. Stravinsky]. *Culture and art: current trends and prospects: materials of the All Ukrainian scientific-practical conference*. Odessa. Pp. 281–283 [In Ukrainian].

12. Strunyva, E.N. (2004). Plastychnost kak forma realizatsyy kultury lychnosty [Plasticity as a form of realization of personality culture]. (Extended abstract of PhD thesis). Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. Nizhny Novgorod, 32 p. [In Russian].

13. Shnitke, A. (1967). Osobennosti orkestrovoho gosovedeniya rannih proizvedeniy Stravinskogo [Features of the orchestral voice of the early works of Stravinsky]. *Music and Modernity*, 5, pp. 209–261 [In Russian].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-13>**Олександра Аркадійвна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано

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

ПАМ'ЯТЬ ЯК АРХІВ ПРЕЦЕДЕНТНИХ СМИСЛІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕТВЕРТОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА ТА ДО 250-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Мета дослідження – простежити взаємодію процесів архівації в пам'яті «прецедентних смислів» і створення музично-виконавської інтерпретації на прикладі практичного досвіду музиканта-виконавця. **Методологія дослідження** полягає в історичному екскурсі, репрезентації і структуруванні досвіду вибудовування і проживання алгоритму народження власного прочитання музичного тексту. **Наукова новизна** дослідження: показаний емпіричний, предметний шлях архівації (а також розархівзації, релевантної осмисленню) прецедентних смислів музиканта з подальшим їх використанням. Викладено і апробовано практичний алгоритм переходу з ролі виконавця до ролі інтерпретатора музичного тексту.

Висновки. Прецедентні смисли музиканта ми визначаємо як усвідомлену похідну емоційної пам'яті. Емоційна пам'ять – скарбничка пережитих емоцій, є основою прецедентних смислів, самі ж прецедентні смисли – це відрефлексовані й осмислені емоції (осмислені як у причинах, так і в подальшому їх застосуванні у творчості). Отже, розуміємо їх як такі, що виникають не тільки асоціативно, але і свідомо.

Системоутворюючими елементами концепції народження самобутньої інтерпретації музичного тексту на базі феномена прецедентних смислів є:

– сприйняття та збереження. Народження особистого художнього прочитання-осмислення виконуваної музики починається з запуску акумулятивного процесу: сприйняття і архівації (збереження в пам'яті) якомога більшого числа прецедентів (фактів) особистого зіткнення з будь-якими потенційно цінними джерелами інформації і емоційного досвіду;

— пошук, осмислення і зіставлення. Пошук здійснюється на основі акумульованого досвіду зіткнення з носіями інформації, за допомогою розархівзації прецедентних смислів, що архівувалися раніше в пам'яті індивідуума. Осмислення відбувається в процесі пошуку і спровоковано ним. Зіставлення виступає як додатковий інструментарій переробки отриманих знань;

— народження творчого похідного прецедентних смислів, що виникає внаслідок реалізації вищеперелічених елементів і виступає підґрунтям створення самобутньої інтерпретації.

Ключові слова: прецедентні смисли, емоційна пам'ять, виконання, інтерпретація, архівація, пошук, осмислення, творче похідне, школа.

Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, Ph. D. in Art Studies, Associate Professor at the Special Piano Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy

Memory as an archive of precedent meanings in the process of musical interpretation (based on the example of Beethoven's fourth concerto and to the 250th anniversary of the composer's birth)

Purpose of the research: to trace the interaction of archiving processes in memory of "precedent meanings" and the creation of a musical performance interpretation using the example of the practical experience of a musician-performer. **The research methodology** consists of a historical perspective; representation and structuring of the experience of building and living through algorithm for the birth of one's own reading of a musical text. **The novelty of the research:** an empirical, actual way of archiving (as well as unarchiving, relevant to comprehension) of the musician's precedent meanings with their further use is shown. A practical algorithm for the transition from the role of a performer to the role of an interpreter of a musical text is stated and tested. An algorithm for revealing the artistic image of a musical work by means of the synthesis of precedent meanings of a different order is presented.

Conclusions. We define the precedent meanings of a musician as a conscious derivative of emotional memory. Emotional memory, a piggy bank of experienced emotions, in this case, is the basis of precedent meanings, while the precedent meanings themselves are reflexive and meaningful emotions (meaningful both in reasons and in their further application in creativity). They arise not only associatively, but also consciously – in the understanding of the relationship of artistic images.

The system-forming elements of the concept of the birth of an original interpretation of a musical text based on the phenomenon of precedent meanings are:

— perception and preservation. The birth of personal artistic reading and comprehension of the music performed begins with the launch of an accumulative process: perception and archiving (storing in memory) many precedents (facts) of personal contact with any potentially valuable sources of information and emotional experience;

— search, comprehension and comparison. The search is carried out on the basis of the accumulated experience of contact with information carriers,

by unarchiving precedent meanings previously archived in the memory of an individual. Comprehension occurs in the process of search and is provoked by it. Comparison acts as an additional tool for processing the knowledge gained; – the birth of a creative derivative of precedent meanings. It arises as a result of the implementation of the above listed elements and acts as the basis for creating an original interpretation.

Key words: *precedent meanings, memory, performance, interpretation, perception, archiving, unarchiving, search, comprehension, creative derivative, school.*

Актуальність теми дослідження. Базова задача виконавця на практиці виявляється досить важкою: грамотно розібрати і почути фактуру, прочитати музичний текст (який є, безсумнівно, субстанцією значно ширшою, ніж фактура), оволодіти його ясністю, конструктивно-логічною об'єктивністю, розкрити його музичні «ієрогліфи» – осягнути символіку, ймовірно, виявивши автоцитування композитором всередині його ж музичної тканини. Нарешті, все це вміло і технічно відтворити. Ця «детективна» робота передбачає вивчення різноманіття творів кожного окремого автора, його музичної мови, поезики і на виході відіграє колосальну роль. Однак цей небагаторівневий процес відповідає лише реалізації ролі музиканта-виконавця, що втілює волю автора. Коли ж планка підіймається і мова заходить вже про музично-виконавську інтерпретацію, мають підключатися зовсім інші методи і «сервера». «Дивись крізь ноти – побачиш музику», – говорив своїм учням професор М.А. Петров. І дійсно, шлях у це музичне «задзеркалля» є процесом навіть більш складним і довгим, ніж проникнення у світ самої музичної «об'єктивності» (нотного тексту твору), хоча б тому, що включає в себе процес обов'язкового осягнення граней інших мистецтв, осягнення життя як такого і, нарешті, себе. Глибина і багатство цього «задзеркалля» прямо залежать від глибини внутрішнього світу того, хто хоче називатися інтерпретатором музики. Технологія цього переходу обговорюється в музикознавчій і мистецтвознавчій літературі з покоління в покоління. Ми ж спробуємо підійти до цієї проблеми крізь призму нашого емпіричного, іншими словами – практичного музикантського досвіду. Таким чином, важливим для розуміння процесу народження інтерпретації музичного твору є розуміння процесу саме переходу музиканта з ролі виконавця в роль інтерпретатора художнього твору.

Мета дослідження – простежити процес розкриття-переходу музиканта з ролі виконавця в роль інтерпретатора художнього твору.

Наукова новизна полягає в з'ясуванні алгоритму розкриття художнього образу музичного твору за допомогою синтезу прецедентних смислів різного порядку.

Виклад основного матеріалу. Для музикантів-практиків, як і для музикознавців, феномен інтерпретації часто йде рука об руку з явищем «школа», яке було сформульоване О.І. Самойленко як «придбане знання в купі з досвідом його розуміння» (Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія і сучасність», 30 листопада 2019 р.).

Розвиваючи це формулювання, розглянемо першу частину цієї конструкції – «придбане знання» в двох ракурсах: з одного боку, з позиції запам'ятовування певних смислів, що транслюються вчителем учневі, а з іншого – пізнання і засвоєння матеріалу за допомогою отримання особистого досвіду переживання. У першому випадку принципово важливий прецедент вербальної передачі інформації, збереженої або архівованої реципієнтом, у другому – прецедент індивідуального знайомства з тим чи іншим джерелом даних вже без посередників.

Поняття «прецедент» – «випадок або подія, яка мала місце в минулому і служить прикладом або підставою для подальших дій в сьогоденні» [8] – переносимо в простір мистецтва як факт емоційного знайомства художника з явищем або подією. Усвідомлення і осмислення сенсу цього прецеденту продукує виникнення «прецедентних смислів» – зазубрин на свідомості музиканта-художника, без яких неможливо таке важливе «друге народження» твору. «Прецедентні смисли музиканта», таким чином, ми визначаємо як усвідомлену похідну емоційної пам'яті, тобто відрефлексовані й осмислені емоції (осмислені як у причинах, так і в подальшому їх застосуванні в творчості).

Що стосується другої частини визначення поняття «школа», тобто «досвіду розуміння», а також, за О.І. Самойленко, – «особистісного змісту» [10, с. 71], то тут важливим критерієм аналізу виступає час. Час як критерій істинності пізнання. Час має надважливу властивість, яку ми б охарактеризували як «позитивне забування». По суті, «позитивному забуванню» відповідає диференціація, або фільтрація знання, критичне осмислення, родинне інтерпретації. І тут ми впри-

тул підходимо до кореляції явищ «школа» і «інтерпретація». Невипадково музиканти часто проводили паралель між цими двома сферами – не в останню чергу тому, що і в основі одної, і в основі другої лежить таке поняття, як традиція. Як часто ми чуємо або використовуємо усталений вираз «традиція виконання», або навіть парадоксальне – «традиція інтерпретації». Тут, правда, треба ввести важливе уточнення цих категорій. Розберемо їх послідовно.

Музикант-виконавець розуміється нами, перш за все, як втілювач музичного тексту. С.І. Савшинський звертає увагу на три категорії позначень, які виступають непорушною мірою реалізації цієї функції: перша – це ноти, що позначають висоту і тривалість їх звучання, паузи; друга – широке розмаїття графічних позначень; третя – все багатство словесних визначень [9, с. 25]. Савшинський також зазначає, що «зміст музичного твору не вичерпується звуковою даністю. До нього відноситься і все те, що ми знаємо про нього, що розкриває теоретичний аналіз його конструктивних властивостей. Його доповнює зіставлення з іншими творами того ж автора, характеристика творчості композитора і багато іншого» [9, с. 6]. Зазначимо, що останнє своєю чергою реалізується артистом за допомогою того дидактичного інструментарію, який дається саме теорією музики. Однак, на думку Л.С. Виготського, «для сприйняття мистецтва [а без сприйняття немислимо подальше відтворення] недостатньо просто широк пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися і в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати своє власне почуття, знайти його катарсис, і лише тоді дія мистецтва позначиться сповна» [2, с. 315].

Тому, в жодному разі не минаючи, але спираючись на перелічені С.І. Савшинським дані об'єктивного музичного тексту, артист, пропустивши крізь призму свого «Я» прочитані і усвідомлені символи, залишені композитором на папері, вже перетворюється з виконавця на інтерпретатора музичного тексту. Але що є та «призма власного "Я"», про яку ми часто чуємо? Як це «Я» формується? Тут на авансцену виходить феномен пам'яті. І якщо в разі реалізації тієї самої ролі виконавця особливої ваги набуває пам'ять фізична – слухова, зорова, кінестетична, а також конструктивно-логічна, то для реалізації як інтерпретатора необхідна пам'ять емоційна, що являє собою надзвичайно поліфонічне явище. Починають

діяти індивідуальні «сервера» пам'яті музиканта — надзвичайно продуктивний простір, який шукаючий музичний інтелект використовує на повну силу, щоб відбулося вже друге народження музичного полотна. Що ж є цей простір, з якого черпаються знахідки? Простір, заповненість якого, зрештою, і відрізняє одухотворене, незабутнє і самобутнє прочитання-інтерпретацію від «простого» промовляння нот? Для того, щоб розібратися і відповісти на це питання в практичній площині, звернемося до предмета нашого дослідження і нашого ігрового досвіду, пов'язаного з ним. Йтиметься про Концерт Л. Бетховена Соль мажор, ор. 58.

Четвертий концерт Бетховена — незаперечний шедевр, на долю якого, проте, випали певні труднощі, пов'язані з моментом його першого народження на публіці. Написаний у першій декаді XIX століття (ескізи датовані 1805 роком, видання належить до 1808 році), він був виконаний автором спочатку за рукописом у палаці князя Лобковіца, а потім на його ж авторській академії 22 грудня 1808 року. Бетховен не припустив сам виконувати намічений до відкритої прем'єри Четвертий концерт через ослаблення слуху і звернувся до кількох відомих на той час піаністів, які разом із тим один за іншим відмовилися від цієї привілеї, чи то через недостатність часу на розучування партії, чи то через деяке суб'єктивне несхвалення нового твору. Тоді Бетховену не залишалося нічого іншого, як самому показати своє творіння. Це був його останній публічний піаністичний виступ. Як зазначає М.С. Друскін, критик Рейхардт знайшов концерт надзвичайно важким, а у виконанні Бетховена підкреслював «дивовижну досконалість і грандіозну віртуозність». Рейхардт писав далі: «Adagio — чудову частину з красивою витриманою мелодією — він [Бетховен] справді співав на своєму інструменті з почуттям глибокої меланхолії» [3].

Саме ця друга частина і є предметом нашого особливого інтересу. Приголомшуючий контраст крайніх частин концертного циклу з його серединною частиною, як правило, написаною в спокійному русі, для жанру самого концерту (як і сонати) — справа звична. Однак саме Л. Бетховен, являючи своєю творчістю апогей розвитку жанру класичної фортепіанної сонати загалом, довів форму останньої до стану зразка. Ця ж якість в не меншому ступені відбивається і на його концертах. Щоб наголосити на тому, яка прірва розділяє образ-

ний лад і стан, що панують у контрастних частинах сонат і концертів Л. Бетховена, згадаємо слова Ф. Ліста, сказані ним колись про другу частину 14-ї сонати: «Квітка між двох безодень». І хоча ця характеристика не охоплює всю драматургію тричастинних циклів Бетховена, вона акцентує полярність, закладену в них композитором.

Отже, *Andante con moto* [1] не просто написано в паралельній тональності (мі мінор щодо основного соль мажору), воно не просто з першої миті занурює нас у неймовірно далекий від тону першої частини модус, але, що сприймається ще гостріше, після прочитання кількох сторінок партитури, на яких розташовується ця частина, фінал, що настає слідом, здається вже неправдоподібно безтурботним, занадто легковажним, мало не поверхневим, «незручно» усміхненим. Фарби, нанесені на полотно автором у другій частині, як здається, не залишають місця для «до-мажорної радості», а саме в до мажорі написаний рефрен фінального рондо.

На думку М.С. Друскіна, з яким важко не погодитися, ця частина – одне з чудових творінь бетховенського генія. Її розміри не великі. Але експресивна виразність діалогів *tutti* і *solo* вкрай загострена: унісони струнних звучать у глибоких басах *forte*, *staccato*, пунктирному ритмі непохитного маршу; фортепіано відповідає їм м'яко, *piano*, *legato*, витриманими акордами в середньому і високому, співучому регістрі. Дослідник зазначає, що, за словами друзів Бетховена, коли створювалася ця частина, він був натхненний античним сказанням про Орфея, який співом своїм приборкує сили пекла: гнівні фурії намагалися не допустити його в підземне царство, де тужила Еввідіка – кохана міфічного співця. Виникали й *інші програмні асоціації* [3].

Зупинимось на «Оповіді про Орфея» та *інших програмних асоціаціях*. Образ Орфея, звичайно, є, важливою зачіпкою, особливо, якщо авторитетний дослідник, яким є М.С. Друскін, спирається у своєму описі цієї частини концерту на спогади сучасників і друзів композитора. Безумовно, виконавець має знати, що надихало і хвилювало творця в момент створення їм музичного твору (а тут ми про це маємо інформацію не зі слів композитора, а з припущень його друзів). Однак, щоб відбувся інтерпретатор, потрібно піти далі і зануритися в ту бездонну нішу, натяк на яку дає власне Друскін. Реалізацією (а точніше *початком* реалізації) саме цих *інших програм-*

них асоціацій, для нашого особистого виконавського досвіду, став епізод із репетиції цього концерту піаністом, чиє ім'я для музикантів усього світу, а особливо піаністів – знакове.

На початку 2000-х років в Одесу Четвертий концерт Л. Бетховена привіз Народний артист СРСР М. Петров – піаніст грандіозного масштабу. Концерт він готувався виконувати на сцені Великого залу Одеської філармонії з Національним Одеським філармонічним оркестром під керуванням Х. Ерла. На репетиції ніяк не йшла саме друга частина, що представляє собою емоційний остов усього концертного циклу. Соліст був не задоволений діалогом з оркестром (а саме на діалозі оркестрового tutti і піаністичного solo вона і збудована цілком) і в якусь хвилину перервав виконання, повернувся до оркестрантів і сказав фразу, яка відразу розставила всі акценти на свої місця: «Ця частина – ні що інше, як діалог Бога і маленької людини. Піаніст – це «людина». Оркестр у цьому діалозі – «Бог». Грайте так». Як буває саме з істинними художниками, лише пара штрихів здатна вдихнути нове життя у витвір мистецтва. Так сталося і тоді. Оркестр змінився і звучання з вельми формального знайшло картинний сенс – з'явилася натхненність. Уже після репетиції, коли маестро Петрова запитали, про яку ж людині мова – хто ж говорив із Богом, піаніст, посміхнувшись очима, відповів одним словом: «Мойсей».

Через кілька років цей концерт став вже частиною нашого концертного репертуару. При цьому протягом довгого часу (мало місце повернення до цього концерту знову і знову, з різними оркестрами і диригентами) друга частина неперемінно гралась нами саме про цей діалог – маленької людини і Бога. Практикувалася гра по вже заданій колії. З'являлося і, не знаходячи відповіді, зависало питання: «Чому саме Мойсей?» Чому тоді не Авраам, або, наприклад, Ной? Але якщо і Мойсей – як предметно лягає цей образ у формат музичної фактури цієї частини в соліста-піаніста? Десятки разів перегравалась і нами партія соліста, щоб зловити щось, що постійно вислизає. Нереалізованим і тому залишаючим почуття занепокоєння було питання візуалізації, деякої театралізації всієї музичної тканини.

Рішення, що приголомшує своєю очевидністю і односкладовістю, прийшло осяянням під час чергового сеансу багаторазового «проспівування» і «промовляння» партії фортепіано: біблійні оповіді – це безмежний простір для тлумачення,

де велике місце відведено *домислюванню*. Якщо допустити, включити для себе цей простір відкритих смислів і особистих припущень, може вийти, що характер висловлювань в партії оркестру і соліста куди більш органічно лягає на сюжет іншого діалогу, який і не прийнято називати діалогом у загальному сенсі слова, але «Молінням про чашу», і який, відповідно до, знову-таки, біблійного сюжету, мав місце бути в Гетсиманському саду. Отже, в діалозі (можливному!) Бога-Отця і Сина вже були укладені дві паритетні суті – Бога і людини.

Після виникнення для нас цієї зв'язки музичної форми (не в структурному, а сутнісному сенсі) і біблійного сюжету, де музика вже не просто інтерпретувалася за заданим раніше сценарієм, але виступала *інтерпретуючим інструментом* біблійного сюжету, ми приступили до промальовування у своїй уяві театралізації, якої так бракувало. Але, як виявилось, її вже намалювали до нас (або *для нас*). І це – вже друге осяяння-підтвердження наздогнало нас у тому місці, де багато концертуючих музикантів шукають натхнення – в картинній галереї, а саме в Третьяковській галереї.

Картина В.Г. Перова «Христос в Гетсиманському саду» [7] – це аж ніяк не «хітове» полотно художника, що кардинально відрізняється від піднесених і звичних художніх образів, які частіше виступають у зв'язці з цим біблійним сказанням – на ній, на відміну від інших, зображений не Бог-Син, який розмовляє, або молиться перед Богом-Батьком, а перш за все людина. Надзвичайно яскраво підкреслено і виведено головним лейтмотивом у цьому полотні те, що Ісусу ніщо людське в цей час не чуже – він у розпачі, в страху і від того просить пронести цю чашу повз нього.

Та емоція, яка передана в тонах і півтонах цієї картини, та приголомшуюча тиша, яка ховається в темно-зелених відтінках ліній, та зневірена смиренність, що передана позою того, хто молиться, знесиленого і полеглого, й утворює характер звучання, в якому починається після могутнього і суворого, «запитуючого» оркестрового вступу партія фортепіано [1, такти 6–13]. Бог-Син, або бог-людина, молиться, майже не маючи надії, передчуваючи і боячись того кроку, який йому належить зробити. Далі знову оркестр – невблаганний і майже жорстокий у своєму струнному об'ємному tutti. І знову соліст – знову просячи і благаючи. Прохання – більш розгорнуто і впевнено проступає в пробліску мажору, який разом із тим тут

же перекриваються скорботними інтонаціями [1, такти 19–26]. Оркестр і в третьому своєму проведенні непохитний. Короткими репліками із протяжними оборотами мелодії соліст і в третій раз не залишає свого благання [1, такти 28–29; 31–33]. Надія ще ніби б'ється в усе більш і більш коротких відіграшах. Але в них водночас проступає і прийняття неминучого. Остання довга фраза цього третього соло-епізоду вся побудована на пронизуючому спадаючому ході мелодії з верхнього регістру, гармонійне, мелодійне і експресивне напруження якої скорботне до межі [1, такти 34–38]. *Три проведення. Три спроби.* Це число тут не випадкове. Якщо ми звернемося до відомих нам Євангелій, то знайдемо в Євангеліях від Марка і від Матвія розповідь про триразову молитву Ісуса в Гетсиманському саду [5, 14: 33–42; 6, 26: 36–46]: перший раз Він молиться про відведення від Нього чаші страждань, другий раз виявляє вже пряму покірність волі Божій, втретє Він повторює своє друге моління і повертається до учнів сказати про наближення зрадника.

Якщо ми спроекуємо сенс трьох фраз – трьох прохань Ісуса – на музичні репліки соліста, то отримаємо те саме шукане театралізоване дійство, пронизане майже оперним синтезом мізансцени, слова, музики і декорацій, що знайшло рельєфну наочність.

Після цих трьох епізодів оркестр, або Бог-Отець, пом'якшується. У подальшому висловлюванні соліста ще прорветься пристрасне метання, що виражатиметься в трепетних, що пронизують, трелях і пасажах, однак цей спалах є недовговічним і безцільним. Як влучно висловився про цю «точку» М. С. Друскін: «Але слабшає драматичний порив і знову чуються таємничі загрозливі унісони басів. На фоні застиглих акордів струнних – прощальний відгомін стогонів соліста (арпеджірований тризвук мі мінору із затриманим, «болісним» II ступенем – фа-діез)» [3]. Світло на сцені поступово згасає. Дійство закінчено.

Повернемося тепер до того небувалого контрасту, який являють собою друга і фінальна частина концерту. Вище ми описували те, як «не стикуються» тут музичні «замальовки», які мають корелювати, будучи частинами одного цілого, концертного циклу. Але якщо ми згадаємо, що після «Моління про чашу», а також після подальших сюжетів Голгофи і розп'яття, настало Воскресіння, то ключовим змістом для нас буде строфа вже з Євангелія від Іоанна: «<...> ви будете плакати та голосити, <...> але сум ваш обернеться в радість!»

[4, 16: 20]. Якщо слідувати такому трактуванню, що вдається пояснити собі і те, чому і як з'являється *такий* фінал після *такої* другої частини. Форма родно з абсолютно радісним, «живішим за всіх живих» рефреном є ніщо інше, як святкування і багаторазове (за кількістю проведень головної теми) твердження, практично маніфест панування світла.

Отже, подібне тлумачення, театралізація дійства – повторимо ще раз, оскільки це принципово важливо для нас – є не просто інтерпретацією музики, але *актом інтерпретації певних сюжетів самою музикою* – «сміслом, промовленим музичним звучанням» [10, с. 43]. Більш того, це не є метою, а засобом. І якщо відволіктися від сюжетної конкретики, пов'язаної з нашим предметом дослідження, то загальним джерелом розкриття подібного сценарного підґрунтя (в техніці прочитання практично будь-яких музичних творів) буде якраз той простір, про заповнення якого йшлося в основній постановці питання. Простір, в якому «живе» пам'ять життя, що включає в себе все різноманіття пережитого, прочитаного, прослуханого, накопиченого як усвідомлено, так і несвідомо, все те розмаїття інформації, що виступає їжею для музичного мислення, що має постійно формуватись.

Окрім вищезазначеного, вагомим є вміння все це вербалізувати, тобто здатність зрозуміти, осмислити і сформулювати емоційний досвід в абсолютно певний прецедентний смисл. Наше розуміння співвідноситься з висловом С.І. Савшинського: «Пошуки вірних слів для вираження знайденого і зрозумілого при аналізі нотного тексту будять думку і не тільки думку. Одночасно вони направляють емоційні відгуки» [9, с. 90], таке ж розуміння зустрічаємо в Самойленко в положенні про «роль вербалізації як усвідомлення» [10, с. 56].

Мова про здійснення пошуку особистісних смислів, укладених у прецедентах, що архівуються в пам'яті індивідуума, в результаті чого породжується прецедентний сенс – уже своя власна і цілком обґрунтована точка зору на музичний твір. Прецедентами, що породжують асоціації, відповідно, смисли в цьому випадку для нас виступили:

- опис у різних Євангеліях сюжету «Моління про чашу»;
- трактування цього сюжету в живописі;
- прецедент іншого порядку – збережений у пам'яті епізод із репетиції Миколи Петрова, де була озвучена особиста концепція виконавського прочитання концерту.

Іншими словами, працює процес створення прецедентних смислів, які є основою інтерпретації.

Висновки. Прецедентні смисли музиканта ми визначаємо як усвідомлену похідну емоційної пам'яті. Емоційна пам'ять – скарбничка пережитих емоцій, є основою прецедентних смислів, самі ж прецедентні смисли – це відрефлексовані і осмислені емоції (осмислені як в причинах, так і в подальшому їх застосуванні у творчості). Отже, розуміємо їх як такі, що виникають не тільки асоціативно, але й свідомо.

Системоутворюючими елементами концепції народження самобутньої інтерпретації музичного тексту на базі феномена прецедентних смислів є такі:

– **сприйняття та збереження.** Народження особистого художнього прочитання-осмислення виконуваної музики починається із запуску акумулятивного процесу: сприйняття і архівації (збереження в пам'яті) якомога більшого числа прецедентів (фактів) особистого зіткнення з будь-якими потенційно цінними джерелами інформації та емоційного досвіду;

– **пошук, осмислення і зіставлення.** Пошук здійснюється на основі акумульованого досвіду зіткнення з носіями інформації, за допомогою розархівації прецедентних смислів, що архівувалися раніше в пам'яті індивідуума. Осмислення відбувається в процесі пошуку і спровоковано ним. Зіставлення виступає як додатковий інструментарій переробки отриманих знань;

– **народження творчого похідного прецедентних смислів,** що виникає внаслідок реалізації вище перелічених елементів і виступає підґрунтям створення самобутньої інтерпретації.

Етапи створення прецедентних смислів, що відповідають як процесам архівації, так і розархівації емоційного досвіду, є найвірнішим шляхом конкретизації музичних уявлень. Описаний процес надзвичайно важливий і працює як метод відходу від суто інтуїтивних елементів прочитання музики до усвідомлено-раціональних. Парадоксальним є те, що відхід цей здійснюється за допомогою накопичення і переробки саме чуттєвого досвіду переживання. Втім, ця парадоксальність проявляється лише зовні, бо при найближчому розгляді йдеться не просто про архівацію та розархівацію чуттєвого досвіду, а й про його інтелектуальне освоєння. Кінцевою метою процесу народження прецедентних смислів будуть видимість, інтелектуалізація прочитання, предметність кожної

інтонації. У результаті культивується вміння пояснити, «про що» оповідає будь-яка гармонія або мелодійний розворот, і це робить саме виконання інтерпретацією, а питання тлумачення музичного твору зводить у ранг цілком конкретного етапу роботи. Практикуючого виконавця таким шляхом здатен привести до абсолютно нового якісного відчуття виконання і з плином часу стати певним творчим і педагогічним методом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бетховен Л. Партитура концерту для фортепіано с оркестром Соль мажор, оп. 58, Andante con moto. URL: https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP01288-Piano_Concerto_No._4_in_G_Major,_Op._58-II._Andante_con_moto.pdf (дата звернення: 11.06.2020)
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 330 с.
3. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. URL: <https://beethoven.ru/node/251> (дата звернення: 01.06.2020)
4. Євангеліє від Іоанна. URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/joh/16/> (дата звернення: 16.06.2020)].
5. Євангеліє від Марка. URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/mr/14/> (дата звернення: 08.05.2020).
6. Євангеліє від Матвія. URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/mt/1/> (дата звернення: 08.05.2020).
7. Перов В.Г. «Христос в Гефсиманському саду». URL: <file:///Users/aleksandra/Desktop/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2.webp> (дата звернення: 17.12.2020).
8. Прецедент. Определение понятия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%> (дата звернення: 17.12.2020).
9. Савшинский С.И. Работа над музыкальным произведением. Москва – Ленинград : 1964. 185 с.
10. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.

REFERENCES

1. Beethoven, L. Score of Concerto for Piano and Orchestra in G Major, op. 58, Andante con moto. Retrieved from: https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP01288-Piano_Concerto_No._4_in_G_Major,_Op._58-II._Andante_con_moto.pdf
2. Vygotsky, L.S. (1968). Psychology of art. Moscow: Art.
3. Druskin, M. Beethoven's piano concertos. Retrieved from: <https://beethoven.ru/node/251> [in Russian].
4. The Gospel of John. Retrieved from: <https://allbible.info/bible/sinodal/joh/16/> [in Russian].
5. The Gospel of Mark. Retrieved from: <https://allbible.info/bible/sinodal/mr/14/> [in Russian].

6. The Gospel of Matthew. Retrieved from: <https://allbible.info/bible/sinodal/mt/1/> [in Russian].

7. Perov, V. G. «Christ in the Garden of Gethsemane» Retrieved from: file: <:///Users/aleksandra/Desktop/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2.webp>

8. Precedent. Definition of the concept. Retrieved from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F> [in English].

9. Savshinsky, S. (1964). Work on a musical piece. Moscow - Leningrad: Sov. composer [in Russian].

10. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica [in Ukraine].

УДК 78.01/.072.2+.08/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-14>

Бай Сяонань

ORCID: 0000-0003-1018-482X

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
27539467@qq.com*

МУЗИЧНА ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ХУДОЖНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – запропонувати сталі системні критерії вивчення музичної темпоральності шляхом поєднання процесуального та структурного підходів, таким чином – шляхом відкриття взаємозалежності часу та простору у принципах музичної образної логіки. Методологія роботи зумовлюється поєднанням філософсько-естетичного феноменологічного та текстологічного мистецтвознавчого підходів, із залученням систематичного жанрово-стильового методу. Розвивається психологічний аспект музикознавчих характеристик, що визначається увагою до специфічних рис музичного діяння. Наукова новизна даної статті зумовлюється відкриттям антинормативної природи часу в музиці та притаманного музичній темпоральності, як специфічному художньо-музичному втіленню часу, способу «подвійного відбиття» тих особливостей людського буття, що узагальнюються категорією часу. Пропонується визначення двох основних взаємодіючих способів розумін-

ня та інтерпретації часу в музиці, тобто способів прояву музичної темпоральності — екстенсивний та інтенсивний. Висновки виявляють, що, по-перше, часові параметри музики є подальшим розвитком подвійного уявлення людини про буття як зіставлення та взаємопроникнення космічного (ноологічного) та людського начал, що пролонгується в поняттях історичного та особистісного часу; по-друге, музика виробляє специфічне процесуально-структурне розуміння сходження загального (універсального) та особливого (унікального) у переживанні та відтворенні часу, виходячи з власної виразової системи та продовжуючи часові дихотомії у взаємодії жанрового та стилісового факторів музичної архітекτονіки. Саме остання (архітектоніка музики) є найбільш безпосереднім втіленням — створенням часу, оскільки передбачає як кристалізацію сталих принципів побудови — функціонування музичного твору, так і постійну змінність, рухливість, процесуальну варіативність та неповторність музичного діяння, впливу.

Ключові слова: час у музиці, музична темпоральність, архітектоніка музики, процесуальність, структурні принципи, екстенсивний та інтенсивний виміри музичної темпоральності, антиномії музичного часу, жанр, стиль.

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

Musical temporality as a specific art phenomenon

The purpose of the study is to propose stable system criteria for studying musical temporality by combining procedural and structural approaches, thus — by discovering the interdependence of time and space in the principles of musical figurative logic. **The methodology** of work is determined by a combination of philosophical-aesthetic phenomenological and textological art criticism approaches, with the involvement of a systematic genre-style method. The psychological aspect of musicological characteristics develops, which is determined by attention to the specific features of the musical act. **The scientific novelty** of this article is due to the discovery of the antinomic nature of time in music and inherent in musical temporality, as a specific artistic and musical embodiment of time, a way to “double reflection” of those features of human existence that are generalized by time. It is proposed to define two main interacting ways of understanding and interpreting time in music, ways of manifestation of musical temporality — extensive and intensive. **The conclusions** reveal that, first, the temporal parameters of music are a further development of man’s dual idea of being as a comparison and interpenetration of cosmic (noological) and human principles, which extends into the concepts of historical and personal time; secondly, music develops a specific procedural-structural understanding of the convergence of general (universal) and special (unique) in the experience and reproduction of time, based on its own expression system and continuing temporal dichotomies in the interaction of genre and stylistic factors of musical architecture. The latter (architectonics of music) is the most direct embodiment — the creation of time, as it involves both the crystallization of stable principles of construction — the

functioning of a musical work, and constant variability, mobility, procedural variability and uniqueness of musical action, influence.

Key words: *time in music, musical temporality, architecture of music, procedurality, structural principles, extensive and intensive measurements of musical temporality, antinomies of musical time, genre, style.*

Актуальність статті та напряму дослідження зумовлюється двома головними чинниками. З одного боку, явище часу є засадничим для музичного мистецтва, яке розгортається у часі та має споріднену з ним когнітивну природу. З іншого — часова природа музики є постійним предметом обговорення та визначення, оскільки час в музиці перетворюється на окремих феномен, придбає іншу художню якість; виявляється, що породжувані музичним звучанням часові утворення не мають аналогів у природному світі, є не стільки відбиттям відомих часових закономірностей — уявлень про них, скільки автономним матеріально-духовним символічним об'єктом. Причому саме об'єктність музичного часу, що заслуговує нового окремого музичної темпоральності, постає специфічним артефактом, робить його дослідження особливо важливим у широкому естетико-пізнавальному плані. Водночас залишається необхідним врахування тих чинників музичного часотворення, які зумовлюються безпосередньо звучним характером музичного діяння, тобто виконавським походження цього виду мистецтва. Не дивлячись на те, що явище музичного часу вже отримало низку дослідних оцінок й має достатньо розвинену естетичну та музикознавчу теоретичну базу (зокрема у працях О. Лосєва, Г. Орлова, М. Аркадьєва, В. Суханцевої, О. Самойленко [4; 6–7; 1-2; 11; 10]), концепція музичної темпоральності, що передбачає й розвиток поняття хронотопу, тобто розгляд перехідності музичного часу до його просторових показників та вимірів, ще не достатньо сформованою. Однією з причин її відкритості постає історична процесуальність музичного часотворення, тобто зміна відношень музичного звучання з часом як еволюція іманентної логіки даного виду мистецтва.

Мета статті — запропонувати сталі системні критерії вивчення музичної темпоральності шляхом поєднання процесуального та структурного підходів, таким чином — шляхом відкриття взаємозалежності часу та простору у принципах музичної образної логіки.

Основний зміст статті. Визначення історичних модифікацій часу є, водночас, вивченням історичних уявлень про час. Тому більшість авторів, які звертаються до проблеми часу спираються на філософсько-культурологічний матеріал, враховуючи глибина збагнення зовнішнього світу людиною значною мірою залежить від глибини осмислення нею своєї власної сутності або, точніше, від глибини розуміння її власної причетності цьому зовнішньому миру. Саме психологічна дзеркально-відбивна функція часу утворює той стрижень, навколо якого формує свої позиції М. Хайдеггера [12]. Він не лише виділяє загальноприйняті судження щодо часу, які, на його думку, узагальнюють, насамперед, уявлення про процеси, що відбуваються в зовнішньому світі, а й стверджує, що справжня сутність часу може бути збагненою тільки в результаті аналізу найскладніших відносин між «знаками» присутності людини у бутті та сутністю самого буття. Таким чином, відразу виявляється відносна природа часу, який як сполучає, так і розділює, має і континуальні й дискретні ознаки, у цілому дорівнюючи лише самому собі (і це перше, що споріднює його з музикою як онтологічним феноменом)

Звідси й уявлення про загадковість часу, також специфічні труднощі його розуміння, про які кажуть як про самореферентність часу, що здатен слугувати межею між буттям і небуттям (про це читаємо у роботах Л. Любинської і С. Лепиліна [5]). Час входить до життя людини завдяки її здатності пам'ятати та уявляти, тому він ніби «розміщується» всередині людської свідомості, що не зменшує його претензії на об'єктивність, оскільки пам'ять і уяву мають закономірну фізіологічну природну основу. З іншого боку, так зване «відчуття часу», яке часто зумовлює тлумачення художньо-образного змісту, завжди суб'єктивне й залежить від іманентних психологічних здатностей суб'єкта.

Таким чином, час як відбивний засіб використовується не лише для відбиття подій, що відбуваються в зовнішньому світі, але й для встановлення певної співвіднесеності між подіями у внутрішньому світі людини. Два дані різновиди віддзеркалення – зовнішніх об'єктів та внутрішнього світу – співвіднесені між собою таким чином, що відбиття зовнішнього відбувається на основі та в силу внутрішнього усвідомлення. Розгляд часу як відображення загострює питання, що неодноразово виникало в історії людської думки: реальним

чи ілюзорним є час як деяка існуюча величина? Як зазначав Аристотель різні модуси часу пізнаються за допомогою різних здатностей людини. У досвіді пізнається реальність, сьогодення, той модус або та частина часу, яка переконує нас у реальності самого цього феномена. Що стосується минулого, то воно відбивається за допомогою пам'яті, а серед функцій пам'яті присутнє «вміння забувати» (Л. Виготський [3]). У цьому випадку набуває чинності процес спогаду як синтезу «бувшого» і «небувшого» з суб'єктом, як «імагінативна гра свідомості» (Л. Виготський [3]).

Майбутнє – найбільш складний модус часу, який завдячує особливим психологічним механізмам, що забезпечують протікання процесу побудови моделей майбутнього, виступають синтезом образів реальності та ідеальних – вигаданих – уявлень. Тому й про феномен часу в його цілісності, враховуючи взаємозв'язок минулого, теперішнього й майбутнього, можна сказати, що він носить інтегративний або синтетичний характер, сполучаючи реальність та ілюзорність.

Але, все ж таки, найбільш сприятливі перспективи використання системного методу при дослідженні властивостей часу дослідники пов'язують з побудовою моделей людської пам'яті. І знову ми розуміємо, що це суттєвий крок у бік музичного мистецтва, як і інших художньо-видових форм, що спираються на творчу взаємодію пам'яті та уяви насамперед.

Крім того, пам'ять також є синтетичним об'єктом і для її дослідження залучаються різні науки. Це й фізика, яка має відношення до вивчення об'єктивного світу, і психологія, яка вивчає певні аспекти пізнавальної діяльності. У компетенцію останньої входить розгляд вже не лише об'єктивної основи пізнавальних механізмів, але й процесів ідеального відтворення реальних об'єктів. Для вивчення механізмів пам'яті залучаються також дані з області фізіології, біології й інших наук. Англійський вчений Стівена Роуз затверджував, що пам'ять не укладена в наборі нейтронів, а повинна розумітися як властивість усього мозку й навіть цілого організму. Роботи С. Роуза оцінюються Л. Люблинською і С. Лепіліним як досить переконливі, але вони не дають досить повної відповіді на запитання про природу пам'яті та її функції у свідомості людини, тобто про її психологічний механізм [5]. У зв'язку з цим залучаються певні позиції лінгвістичної науки щодо проблеми часу; вони дозволяють фокусувати увагу на явищі мови й людської екзистенції, яку мова прагне вира-

зити. Висловлюється припущення, що такий засіб, як мова, має системно-структурні властивості саме тому, що такими ж системно-структурними властивостями володіє феномен часу, для відбиття якого в першу чергу й виникла мова. Деякі дослідники вважають, що через особливе зрощення уявлень про час з символічними формами культури, слід увести специфічне поняття часу, а саме — поняття про людський час. Щодо цього показовою є концепція, запропонована відомим французьким філософом Полем Рікьором.

П. Рікьор є представником філософської герменевтики й тому проблему часу він розглядає у річищі інтерпретативного підходу [8–9]. Рікьор прагне розкрити зміст поняття інтерпретації як способу включення індивіда до цілісного контексту культури, як одну з сутнісних основ його діяльності в культурі. Завдання герменевтичного розуміння він вбачає у тому, щоб обґрунтувати роль людини як суб'єкта культурно-історичної творчості, у якій й завдяки якій здійснюється зв'язок часів, і яка ґрунтується на активній діяльності індивіда.

У своїх роботах П. Рікьор порівнює два специфічні уявлення про час: космічне та людське. Рікьор підкреслює, що людина усвідомлює неосяжність космічного часу і саме «для оволодіння безмірністю космічного часу й швидкоплинністю людського життя людство створило символічні структури» [8, с. 12]. Для дослідження причин існування зазначеної нерівності двох часів необхідно визначити теоретичні основи, на яких будуються дві метафори: швидкоплинність та всеосяжність. Філософ доходить висновку, що відмінність космічного й людського часу не лише кількісна, але й якісно-буттєва. Феномен людського часу протікає як мить, тоді як для космічного часу — ця мить є лише порушенням безперервності руху або послідовності змін у динамічній системі. Людська свідомість сприймає мить як рух майбутнього до минулого через сьогодні; таку мить, неможливо виразити кількісно, оскільки вона переживається, а переживання не можна виразити кількісно. Так він доходить висновку про те, що якщо прийняти за крапку відліку цей феномен нерозмірності, то стає можливим оцінити силу символічних структур, які приміряють космічний та людський виміри часу, сприяючи цим його культурному усвідомленню. У цьому положенні Рікьора можна знайти важливу передумову вивчення символічних структур у музиці як породжених усвідомленням (психологічним відбиттям) часу.

Гуманітарна наука намагалася й намагається прийти до найбільш об'єктивного й загальнозначущого розуміння феномена часу, хоча сьогодні особливо наполегливо повторюється думка про те, що повністю позбутися суб'єктивізму при обговорення будь-якого поняття неможливо: будь-які уявлення про навколишній світ проходять через суб'єктивний фільтр нашої свідомості. Для художнього часу – для відтворення й осмислення часу в мистецтві, можна сказати, для онтології й гносеології часу в мистецтві – цей фільтр є головним.

Художні фільтри музики виявляються через сукупність притаманних їй композиційних форм та засобів виразовості. Вони дозволяють визначати, у цілому, два основні взаємодіючі способи розуміння та інтерпретації часу в музиці, тобто способи прояву музичної темпоральності – екстенсивний та інтенсивний. Дані способи й напрями розвитку часу в музиці розподіляються наступним чином. Перший веде до встановлення залежності між масштабом форми у цілому та значущістю, історичним часовим обсягом образів-подій, що втілюються в музиці; він спирається на засоби гучнісної динаміки як провідної у просторовій сфері, тобто з боку спатіалізації часового виміру. Інший сприяє поглибленню художнього змісту музичної темпоральності, веде до фактурного ускладнення, тобто до зростання тексту вглиб, усередині, до деталізації та рухливості ритмічних вирішень, тобто до активізації засобів агогіки – внутрішньої ритмічної побудови, коли, так би мовити, «ритм форми» поступається місцем «ритму думки».

Саме таким чином музично втілений час, як час *художньо створений*, дозволяє визначати креативну природу часу в цілому. Методологічно розширений підхід до музичної темпоральності відкривається у працях М. Аркадьєва [1; 2]. Даний автор вважає, що будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим у його становленні, тобто в аспекті його *внутрішнього* часу. Тому музичний твір у його змістовій логічній повноті живе в процесі виконавського здійснення, у «виконавському пориві».

М. Аркадьєва, насамперед, цікавив той специфічний тип музичного часу, який пов'язаний з епохою нової та новітньої (XVII–XX ст.) музики, з її тактовою, акцентною ритмічною системою, що принципово відрізняється від так званої квантитативної ритміки попередньої культурно-історичної стадії. І це дуже важливо не тільки тому, що в Новий час ми

маємо справу з тим унікальним періодом в історії мистецтва, коли музика вперше стає самостійним мистецтвом; у цей період уперше усвідомлюється автономне й іманентне творче завдання музиканта-виконавця, тобто, є можливість підійти до феномена музичного часу з його специфічної виконавської сторони. Позиція Аркадьєва виділяється саме таким підходом, піднятим до рівня методично значимого; щодо цього він успадковує деякі ідеї Г. Орлова [6–7].

Дослідник розрізняє дві форми реального втілення музичного змісту, «звучну» і «незвучну», тобто шукає саме той інтенсивний вимір музичного часу, який зумовлюється текстовою тканинною фактурною організацією, як найбільш специфічним музично-мовним, символічним явищем.

Водночас запропоноване ним поняття «хроноартикуляційного процесу» здатне рівною мірою характеризувати і екстенсивний, і інтенсивний різновиди музичної темпоральності, оскільки стосується і якості становлення музичного звучання, і його фінального завершального результату, сталого обсягу музичної форми, який завжди має визначені жанрові координати. Відтак можливо з екстенсивним часом пов'язувати більше жанрові умови музичної творчості, а до внутрішнього плану становлення підходити з позиції стилєвих завдань.

Не можна не звернути уваги на те, що М. Аркадьєв виявляє інтерпретаційну сутність музичного часу, залучаючи глибокий семантичний аналіз музики, який дозволяє визначати її іманентні структурні й експресивні властивості, підкреслюючи першість часових процесів у становленні музичного смислу, фактичну тотожність «чистого» часу («незвучного», часу-енергії) і «чистого» смислу (ейдоса, у термінології Лосева) і необхідність не забувати про це при дослідженні хронотопічних умов музичної композиції, тобто при визначенні часу «на території» простору, у гіпостазованій стадії. Він відкриває нові текстологічного аналізу музики, у тому числі, з боку її виконавського «хроноартикуляційного» змісту.

У цілому, узагальнюючи теоретичні чинник вивчення музичної темпоральності, варто зазначити, що пов'язаний із процесами осмислення дійсності час виявляється зумовленим знаковою символічною діяльністю людини (з формуванням мови спілкування, комунікативних засобів), потребує її як форми самовиявлення. Однією з таких символічних форм є музична мова, що дозволяє музиці претендувати на важливе

місце в системі культурно-історичних уявлень про час. Відтворений з внутрішньої людської реальності час стає «вільним», креативним і концептуальним, виражає право людини на переконструювання життєвого процесу, його нове художнє упорядкування. Музичний час детермінується відношенням музичного звучання, музичного тексту в широкому його значенні, до смислу, а смислу – до звучної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», у термінології М. Аркадьєва) форми музики, представляючи рефлексивну спрямованість музичного мислення й виявляючись «абсолютним» музичним феноменом або музичною темпоральністю. У всіх своїх формах час виступає антиномічним феноменом – тому що відображає, але й тому що прагне універсалізації, входить до групи «категорій граничних основ» буття (термін О. Кирилюка) – зумовлюється антиноміями буття – небуття, життя – смерті, Вічності – миттєвості.

У дослідженні О. Самойленко відзначається, що поняття часу може розглядатися як синонімічне стосовно поняття про пам'ять саме тому, що орієнтує як на те, що зберігається, на «вічне» у людському житті, так і на мінливе, швидкоплинне. Таким чином, підтверджується важливість антиномії тимчасового – вічного для розуміння феномена часу [10, с. 29].

Як указує той же автор, швидкоплинне, тимчасове з'являється єдиною можливою формою існування вічного, як «арифметика» культури дозволяє виникнути її «алгебрі», «малий» час історії – «великому». У зв'язку із цим С. Аверінцев вводить поняття про вищу математику гуманітарних наук, у якій є свої «нескінченно малі», що не піддаються недвозначному виявленню самі по собі, але досить відчутно впливають на загальний баланс; можна також сказати, що є й свої «нескінченно великі» – ті «величини», які, одного разу відкрившись, назавжди залишаються частиною культури (традиції), постійно «обростаючи» новими значеннями [10, с. 29].

Тому музичні символи можна розглядати як свого роду метафору часу, причому з розподілом на історичне й особисте начала. Музична мова не має безпосередніх прототипів за межами музики – у позахудожній сфері, вона є символічною за умовами формування, пов'язаними зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації. Музична темпоральність спирається на інтимно-психологічні умови – на переживання у зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, тому і на слухачку –

музичну пам'ять, як на естетичну, тобто як на пам'ять про естетично значимі процесуальні відносини в музиці та їх сталі структурні показники. Музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Таким чином музика придбає особливу внутрішню предметність – указує на цілісний характер процесу переживання, але й також породжує певні знакові форми, що не лише постають умовним зовнішнім виразом даного процесу, а й здатні самі його ініціювати. Цей перехід внутрішнього у зовнішній знаковий план, й навпаки, відповідає процесу й результату трансляції «чистої» енергії часу – утворення й втілення даної енергії у просторових ознаках музичної композиції.

Час і переживання є основними умовами формування музичного змісту, причому, якщо час – тривалість, часове розгорнення, фіксованість музичної композиції – дозволяє помітити переживання (тобто визначити його якість, ціннісний аспект), то переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його *проживанням* і «офарблюючи» нейтральний перебіг часу в емоційно-вольові, ціннісно-напружені тони. Музика в цілому дозволяє помітити рух часу, причому часу не тільки фактичного, але й історичного, залишаючись при цьому досвідом переживання, тобто досвідом цілісного входження свідомості в певний ціннісний стан як в «часовий стан світу» [10, с. 45].

Отже, за думкою О. Самойленко, проблема музичного часу має свій підтекст в історичному життєвому світі культури, але музична темпоральність виявляє свободу та автономію художнього формотворення в музиці, як способу винайдення власного смислового змісту.

В історичному становленні музично-знакової системи іманентна темпоральність виражається за допомоги переходу традиційних канонічних настанов культури/творчої свідомості до інноваційних індивідуалізованих, що виявляється у безупинному діалозі жанрових та стильових інгредієнтів музичної форми.

Наукова новизна статті зумовлюється відкриттям антонімічної природи часу в музиці та притаманного музичній темпоральності, як специфічному художньо-музичному втіленню часу, способу «подвійного відбиття» тих особливостей людського буття, що узагальнюються категорією часу.

Висновки виявляють, що, по-перше, часові параметри музики є подальшим розвитком подвійного уявлення людини про буття як зіставлення та взаємопроникнення космічного (ноологічного) та людського, що пролонгується в поняттях історичного та особистісного часу; по-друге, музика виробляє власне процесуально-структурне розуміння сходження загального (універсального) та особливого (унікального) у переживанні та відтворенні часу, виходячи з власної виразової системи та продовжуючи часові дихотомії у взаємодії жанрового та стильового факторів музичної архітектоники. Саме остання (архітектоніка музики) є найбільш безпосереднім втіленням – створенням часу, оскільки передбачає як кристалізацію сталих принципів побудови – функціонування музичного твору, так і постійну змінність, рухливість, процесуальну варіативність та неповторність музичного діяння, впливу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1992. 204 с.
2. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL : [http:// extertext.by.ru](http://extertext.by.ru).
3. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики. *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи.* Москва : Мысль, 1995. С. 405–602.
5. Люблинская Л., Лепилин С. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. Послесловие А. Уёмова. Москва : «Прогресс-Традиция», 2002. 303 с.
6. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей.* Вып. 1. Москва : Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
7. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки.* Вып. 13. Ленинград : Музыка, 1974. С. 32–57.
8. Рикёр П. В согласии со временем. *Курьер ЮНЕСКО.* Июнь, 1991. С. 11–12.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Медиум, 1995. 416 с.
10. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.
11. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.

12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель: В.В. Бибихин. Москва : Республика, 1993. 445 с.

REFERENCES

1. Arkadiev, M. (1992). Temporary structures of new European music. Experience of phenomenological research. M. : Byblos [in Russian].
2. Arkadiev, M. Creative time, “archipelism” and the experience of Nothing. URL: <http://extertextst.by.ru> [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].
4. Losev, A. (1995). Music as a subject of logic // AF Losev. The form. Style. Expression. Compiled by A.A. Tahoe Godi. M. : Mysl, 1995. P. 405–602 [in Russian].
5. Lyublinskaya, L., Lepilin, S. (2002). Philosophical problems of time in the context of interdisciplinary research. Afterword by A. Uyomov. M. : “Progress-Tradition” [in Russian].
6. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat. articles. Issue 1. M. : All-Union publishing house Soviet composer. P. 358–394 [in Russian].
7. Orlov, G. (1974). Structural function of time in music. (Performance and improvisation) // Questions of theory and aesthetics of music. Issue 13.L. : Music. P. 32–57 [in Russian].
8. Ricoeur, P. (1991). In accordance with the times // The UNESCO Courier. P. 11–12 [in Russian].
9. Ricoeur, P. (1995). Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics. M. : Medium [in Russian].
10. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor’s thesis of Arts; specials: 17.00.03. Odessa [in Russian].
11. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K. : Lybid [in Russian].
12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and Speeches. Comp., Per., Entry. Art., comment. and the index: V.V. Bibikhin. Moscow: Respublika [in Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-15>

У Юїан

ORCID: 0000-0002-5510-0418

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
747354771@qq.com

СЕМАНТИКА МОТОРНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: ЖАНРОВЕ ПОХОДЖЕННЯ ТА СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ

Мета дослідження – визначити основні історичні етапи та жанрові чинники розвитку семантики моторності у фортеп'яній музиці, виявити функціональну та смислову множинність моторного тематизму як зумовленого ідеєю відтворення в музиці багатства рухової енергії людини. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історіографічного та семантичного підходів, передбачає поглиблення текстологічних оцінок та індивідуально-стильових характеристик. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється тим, що вивчення сфери фортеп'яної моторності надає можливості виявляти специфічні ігрові семантичні показники музично-виконавського процесу та музичного тексту, підтверджувати наявність у музиці образного віддзеркалення антиномій порядку – свободи, відсторонення – прийняття, дієвості – ілюзорності, завершеності – відкритості, наслідування – винаходу, втілення – перевтілення, деяких інших. Розкривається єдність технологічних умов та образно-рольового призначення тематизму «загальних форм руху», його фундаментальне значення для фортеп'яної поетики. **Висновки.** Найбільш результативним положенням щодо матеріалу даної статті є те, що «загальні форми руху», які буквально відтворюють енергію моторної сфери, тобто кінетику музичного звучання й відбиття в ній динамічності життєвого процесу, припускають предметну конкретизацію усередині загального семантичного поля даної музично-текстової сфери. Від ранньої класицистської епохи семантика моторності передається бетховенській поезиці, а далі – романтичному способу відтворення динаміки буття, на основі певних жанрових форм та їх фактурно-тематичних принципів, тобто більше залежить від спільних композиторських рішень; у період пізнього романтизму й далі домінуючим у сфері моторного тематизму з його семантичними функціями постає індивідуальне авторське стильове начало, тому семантика моторності набуває більш диференційованих форм, залишаючись, однак, найбільш широким базисом музичного мислення й мовлення.

Ключові слова: семантика моторності, семантичні функції тематизму, фортеп'янна поетика, фортеп'яний тематизм, «загальні форми руху».

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

Semantics of motority in piano music: genre origin and style evolution

The purpose of the study is to determine the main historical stages and genre factors in the development of motor semantics in piano music, to identify the functional and semantic multiplicity of motor themes as conditioned by the idea of creating a wealth of human motor energy in music. The methodology of work is determined by the unity of historiographical and semantic approaches, involves the deepening of textual assessments and individual stylistic characteristics. The scientific novelty of this article is due to the fact that the study of piano motor skills provides an opportunity to identify specific game semantic indicators of the musical performance process and musical text, to confirm the presence in music of figurative reflection of antinomies of order – freedom, removal – acceptance, effectiveness – illusory, completeness – openness. imitation – invention, embodiment – reincarnation, some others. The unity of technological conditions and figurative-role purpose of the theme of “general forms of movement”, its fundamental significance for piano poetics is revealed. Conclusions. The most effective position on the material of this article is that “general forms of movement”, which literally reproduce the energy of the motor sphere, ie the kinetics of musical sound and reflect the dynamics of the life process, involve subject concretization within the general semantic field of this musical-textual sphere. From the early classicist era, the semantics of motor skills are transferred to Beethoven’s poetics, and then to the romantic way of reproducing the dynamics of existence, based on certain genre forms and their textural-thematic principles, ie more dependent on common compositional decisions; in the period of late Romanticism and further dominating in the field of motor themes with its semantic functions appears individual authorial stylistic principle, so the semantics of motor skills acquires more differentiated forms, remaining, however, the broadest basis of musical thinking and speech.

Key words: *semantics of motor skills, semantic functions of thematics, piano poetics, piano themes, “general forms of movement”.*

Актуальність статті та напряму дослідження визначається важливістю моторно-ігрового походження фортепіанного тематизму, у якому яскраво віддзеркалюється рухова природа музики – і суто технологічна, і смислова, тобто така, що виявляє способи безпосередньої участі людини у процесі створення музики, і така, що виявляє відсторонене смислове призначення музичної образності. Опосередковано до явища «музичних рухів» звертаються багато дослідників, зокрема тих, хто досліджує прояви у музичному тематизмі так званих «загальних форм руху», починаючи від ранніх барокових клавірних творів й завершуючи складними метаморфозами загальних формул руху у тематизмі композиторів ХХ століття

(зокрема, це В. Бобровський, Є. Назайкінський, О. Самойленко [1–2; 5; 6]). Але окрема завершена концепція музичної моторності, зокрема в галузі фортепіанної музики, ще не створена, хоча дисертаційні дослідження останніх років містять деякі підходи до неї (зокрема це дослідження Л. Шаймухаметової, Ма Сінсін, Ян Веньянь [8; 4; 9]).

Мета статті – визначити основні історичні етапи та жанрові чинники розвитку семантики моторності у фортепіанній музиці, виявити функціональну та смислову множинність моторного тематизму як зумовленого ідеєю відтворення в музиці багатства рухової енергії людини.

Основний зміст статті. Якщо розглядати явище моторності у цілому, так би мовити з загальної історичної позиції, то виявляється, що до сфери моторності, яка репрезентує можливості, діапазон тематичного змісту текстової основи музики, утвореної «загальними формами руху», примикають багато мотивних комплексів, що будуються на «загальному звучанні», але вже є стилістично конкретизованими текстовими синтагмами, такими як концертність (у вузькому значенні), фуговані побудови, прелюдійність, токкатність, маршовість, скерцозність, етюдність, екзерсисність, баладність, ноктюрновість, «фоновість», і деякі інші, суміжні (див. про це: [6]). Причому для семантичних позицій моторної сфери характерне освоєння не лише просторового, а й композиційно-часового обсягу музики, темпо-ритмічних можливостей, фактурних контрастів, що підказує думку про її спорідненість з явищем гри, а також нагадує, що гра – це, насамперед, структурування часу, з психологічної точки зору. Як виявляє дослідження О. Самойленко, стилістичний зміст моторності, орієнтований на тематизм «загальних форм руху», передбачає швидкість, «змагальність», протиставлення континуумності й дискретності, буквальне «наслідування» – імітування й «винахід» – інвенційність; багатоголосся з індивідуацією функцій окремих голосів, рівновагу горизонталі й вертикалі. Суттєвою стороною стає також «абсолютна» музикальність – інструментальна «чистота» текстових формул, автономія структурних закономірностей як «правил гри», насамперед, повторення й розрізнення, самоцілісність технічних прийомів як показників майстерності (віртуозності), освоєння драматичної опозиції, конфліктності у зв'язку зі специфічною композиційною «сюжетністю» [6, с. 154].

Але ці загальні, саме виконавсько-жанровою специфікою музичної творчості зумовлені показники моторності уточнюються й поглиблюються всередині кожного музичного твору, залежно від індивідуальних авторських стильових уподобань, тобто отримують образно-сміслову, концепційну диференціацію, *різноманітні семантичні функції*. Як справедливо зауважує Л. Шаймухаметова, принцип сполучення інтонаційної формули як конкретизованого предметно-характеристичного уявлення та типових формул «загального руху» всередині моторно-рухової сфери дозволяє створювати різні семантичні модифікації тематичного матеріалу музичного твору.

На її думку, вертикальна й горизонтальна комбінація в темі формульного типу інтонаційної лексики «загальних форм руху» надає музичному тексту особливих *семантичних конфігурацій*, причому, образна функція «загальних форм звучання» може бути як явною, так і прихованою, як правило, пов'язаною з ефектом «схованої поліфонії».

Ряд продуктивних, положень, висунутих даним автором, дозволяє знаходити ті параметри оцінки семантики моторності на достатньо ранньому етапі її розвитку, у бароковій клавирній сонаті (див. [8, с. 26–34]), які можливо адресувати й подальшому розвитку фортепіанного тематизму.

Зокрема, відзначимо, що від ранньої класицистської епохи моторний спосіб темоутворення передається бетховенській поезиці, а далі – романтичному способу відтворення динаміки не тільки зовнішніх природних процесів, але й внутрішнього світу, душевного життя особистості, причому в останньому випадку сфера «загальних форм звучання» набуває нової контрастності, підсилює свою потенційну драматичність (яскравим прикладом може служити фортепіанна творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена). Становлення моторного тематизму в музичній формі та в історичному часі пов'язане з явищем виконавської інтерпретації, оскільки саме вона може виявити, репрезентувати семантичні функції музичного звучання – або музичної теми як звучного феномена, за допомогою прийомів артикуляції, посиленої фразовими наголосами, агогіко-інтонаційними об'єднаннями й протиставленнями, внаслідок чого *дані прийоми також долучаються до тематичних фортепіанних комплексів*. Класико-романтичний період історії фортепіанного мистецтва впевнено довів, що *образи руху* є семантичною основою не лише моторності, але

й усього музично-текстологічного простору, з його реальними та ідеаційно-віртуальними складовими, у цілому. Значення *рухової активності* музичного тематизму є настільки великим, що саме вона лежить в основі вихідної семантичної установки музичного тексту – установки на відносини з часом та з людським мисленням – уявою, на просування образної системи музики убік і екзистенційного узагальнення, і психологічної конкретизації людського досвіду.

Можна припустити, що «загальні форми руху», саме як загальні форми *звучання*, є *знаковими універсальями* музики в її художньо абсолютній, тобто «чистій», формі. Іншими словами, вони виступають *загальною логіко-композиційною основою музичного тематизму в його іманентній художній якості*, а найголовніше – виражають головне образне призначення музики, визначають її *фундаментальні образні ресурси*, солідаризуючись з ідеєю життя як руху, що прагне від хаотичної форми перейти до розумного порядку, тобто стати *самозростаючим логосом*.

Не менш цікавою та складною постає проблема структурних модифікацій моторного тематизму. Спостереження над музичним матеріалом вказують на необхідність враховування протилежних семантичних ситуацій, пов'язаних зі змінами структури «загальних форм руху» у контексті теми. Специфіка їх полягає в тому, що в концентрованих й просторово обмежених композиційних масштабах можливі взаємні перетворення інтонаційно визначених, індивідуалізованих формул та загальних форм руху.

Так, Л. Шаймухаметова звертається до творчості Д. Скарлатті та знаходить у його клавірних сонатах процес семантичних перетворень «загальних форм руху» в інтонаційні формули (абстрактного у конкретне) і процес проростання інтонаційних формул у «загальні форми руху» (конкретного в абстрактному). Зокрема, вона звертається до аналізу сонат № 9, 51, 70, 127, 162, 174 і вказує, що в їх тематизмі відбувається семантичне перетворення визначеної інтонаційної формули на інтонації-кліше «загальних форм руху» моторно-рухового характеру. Виявляється, що модифікації інтонаційних формул у сонатах пов'язані з їх серйозними перетвореннями в тексті – наприклад, руйнуванням структури, що приводить неминуче до десемантизації формул. Так, у темах сонат 19, 105, 169 відбувається характерний процес «стирання» інва-

ріанта інтонаційної формули «фанфари» і перетворення її на загальні форми руху, при цьому первинні значення «лексемі» також нівелюються. Перетворення «фанфар» на «загальні форми руху» і процес десемантизації усередині теми відбувається за рахунок дроблення основних інтонацій мажорного тризвуку-сигналу на не менш активні, ритмічно зменшені вдвічі гармонійні фігурації. У цьому випадку структурні модифікації знаку, що приводять до його десемантизації, організують у тексті процес перетворення формули на нейтральний художній елемент.

Іншим проявом семантичної взаємодії стає поєднання інтонаційної динаміки «загальних форм руху» з властивою їм моторикою руху, з одного боку, та інтонаційної формули, що представляє образність, предметність (зображального типу) зовнішнього світу, з іншого. В усякому разі, сполучення в часопросторі музичної теми двох типів тематизму – конкретного, що репрезентує «мігруючу інтонаційну формулу», і абстрактного, у вигляді загальних форм руху, стає типовою як для сонат Д. Скарлатті, так і пізніше, для клавірної творчості Й. Гайдна та В. Моцарта. Специфіку перебування типу моторики у тематизмі зумовлює внутрішня текстова «гра» – поєднання – протиставлення різнорідних фактурних позицій, способів експресії, зокрема горизонтального (послідовного) і вертикального (одночасно-симультанного), що відповідають образно-смісловій системі координат в музиці.

У творчості Д. Скарлатті переконливим прикладом вертикального сполучення музично-риторичної фігури і стереотипних «загальних форм руху» є тема сонати № 58, у темі якої в одночасності сполучаються два протилежні смислові елементи музичної мови: конструктивна основа, представлена фігурою сходження у верхньому голосі, й пропонуєчий колорування інтонаційної формули нижній голос, виражений за допомогою «спиралевидного руху». Окрім цього, принцип сполучення інтонаційної формули предметно-характеристичного типу та стереотипних «загальних форм руху» створює особливий художньо-естетичний контекст мінливого настрою. Сполучення, або «змішання», образна контамінація є одним із провідних принципів поезики бароко, що впливає на процеси внутрішньої семантичної трансформації музичного тексту, зокрема зумовлює ефекти поєднання «об'єктивного» (предметного) і «суб'єктивного» (емоційного, афекто-

ваного) [8, с. 32–34]. Прикладами використання «загальних форм руху», у контексті яких формується нова контрастна семантика, можуть служити також сонати № 68, 97, 132, 190, 191, 198, 200 Д. Скарлатті.

Саме з розвитком даної «схованої семантики», а також з ускладненням інтонаційних конфігурацій загальних форм руху пов'язаний їх подальший розвиток у фортепіанних сонатах Л. Бетховена. Зокрема, в сонатних циклах Бетховена фактурно-гармонійні способи організації музичної тканини, які засновані на загальних формах руху, розширюють свій смисловий діапазон, виявляються здатними виражати контрастні образні позиції, а сам фактурний контраст набуває знакової функції здійсненої дії, події, особистого вчинку; крім того, саме дані динамічні тематичні ресурси дозволяють Бетховену укрупнювати фортепіанний штрих, надавати фортепіанному письму оркестрового масштабу. Складна комбінаторика інтонаційних складових частин тематичної побудови дозволяє варіювати семантичні наголоси, постає передоднем полістистичного наповнення романтичної музики.

Дані зміни в характері тематизму стають і змінами у виконавській стилістиці, дозволяють говорити про більш високі емоційну напругу та контрастність, з якими пов'язана виконавська форма бетховенських сонатних опусів.

Цілком закономірно, що, успадковуючи й перетворюючи бароково-класицистські мовні реалії, композитори ХХ століття, неокласицики передусім, звернулися до «формул руху»: вони не тільки містили дух часу, що породив автономне академічне музичне мистецтво; вони виражали й вільний «дух музики», який вперше, після певних настанов строгої ренесансної поліфонії, відкрив красу ігрової концептуалізації музичної форми.

Так, у творчості П. Хіндемита застосування загальних формул руху в їх бахівському різновиді стає основою використання поліфонічного методу й доказу універсального значення рухливого контрапункту, як вертикального, так і горизонтального як особливої сфери музичної семантики. Композиційне рішення Хіндемита, відбите в циклі «Ludus tonalis», вказує на те, що він «бахівське» в музиці розуміє як широку сферу «гри» із часовими й просторовими способами організації музики, чому передує розуміння самих цих способів як «ігрових» і деіндивідуалізованих, тобто загальних – універсальних

з логічної музичної точки зору, як в конструктивному, так і в художньому відношенні. Невипадково цикл носить підзаголовок «Тональні, контрапунктичні та піаністичні вправи». Проявляється в даному творі і властива мелосу Хіндеміта тенденція до абстрагованої музичної теми як жанрового «відволікання» в інтерлюдіях (алюзії жанрових, сюїтних переважно моделей бахівського й до-бахівського, куперенівського часу), як відродження *неіндивідуалізованих тематичних принципів* поліфонії строгого стилю у фугах.

Останнє, за слушним спостереженням В. Задерацького, зумовлене зростанням у композиції конструктивного фактору, коли «...сама конструктивна умова... претендує на роль смислового центру, що не терпить конкуренції. Це змушує відмовлятися від яскраво індивідуальної мелодики, здатної брати на себе значення смислового осередку. Наслідок цього – прагнення показати звукові ряди в умовах яскраво вираженої *автономізації* звуків, що сильно послабляє лінійну напругу...» [3, с. 147].

Звідси – важливість конструктивної новизни, що демонструє семантичну позицію Хіндеміта, з боку загальної концепції циклу, а також – ідея центрального тону, згортання тональності в один опорний тон, розкриття «гри тональностей» як гри звукотонових тяжінь, із боку системотворчого структурно-композиційного принципу. Завдяки тоновій багатозначності, хіндемітівська «тональність» асимілює різні ладові нахилення, між якими, у тому числі, між традиційними мажором і мінором, стираються семантичні відмінності (настільки важливі у бахівській музиці).

Відтак явище моторності перероджується у прийоми деіндивідуалізації тематизму та конструктивного перетворення мелосу. Це суттєво впливає й на розуміння тональності, тобто веде до засад процесу музичного мислення. Як пише Ю. Холопов, «матеріал, що належить будь-якій хіндемітівській тональності, сам по собі не може з повною безперечністю вказувати саме на цю тональність, а не на іншу» [7, с. 265]. Цілком ясно, що ставлення П. Хіндеміта до тематизму «загальних форм руху» має принциповий авторські-стильовий характер; це підтверджується циклом «Симфонічних метаморфоз», у якому композитор довільно поєднує музичні теми Вебера з чотириручного фортепіанного зошиту (ор. 60), а також фрагменти з музики до спектаклю «Турандот», таким шляхом переносить

романтичного Вебера у музичні умови раннього музичного класицизму з властивою останньому схильністю до рухливо-ігрового начала та контрастно-складеної сюїтної форми.

Фактурно-ритмічне ускладнення, деяка тональна нестабільність, різноманітне темброве варіювання стають основними мовно-стилістичними способами композитора виразити своє відношення до ідей веберівських творів як до історичних універсальї музики, «загальних текстових місць» музичної композиції.

У такий спосіб, завдяки окремим авторським стильовим зусиллям, визначаються історико-семіологічні передумови формування специфічного стилістичного середовища фортепіанної музики, розширюється коло значень музично-тематичних загальних форм руху (загальних форм звучання) як базових текстових фігур, виявляється історична послідовність у придбанні ними нових мовних функцій, у тому числі, у зв'язку з появою нових жанрових різновидів фортепіанної музики, з розширенням відношення до *піанізму як до мовного феномена*, здійснюваного на власних інтерпретативних засадах, хоча й у діалозі з композиторськими ідеями.

Походження моторного типу фортепіанного тематизму, як прагматичної раціонально-логічної, водночас образно-сміслової основи піанізму, пов'язане не лише з розвитком інструментального виконавства, що буквально спирається на гру, але й з актуалізацією власних семантичних властивостей музично-звукової моторності, тому відкриває суттєві психологічні підвалини музичного діяння.

Таким чином, **наукова новизна** статті зумовлюється доведенням, що вивчення сфери фортепіанної моторності надає можливості виявляти специфічні ігрові семантичні показники музично-виконавського процесу та музичного тексту, підтверджувати наявність у музиці образного віддзеркалення антиномій порядку – свободи, відсторонення – прийняття, дієвості – ілюзорності, завершеності – відкритості, наслідування – винаходу, втілення – перевтілення, деяких інших. Розкривається єдність технологічних умов та образно-рольового призначення тематизму «загальних форм руху», його фундаментальне значення для фортепіанної поетики.

Висновки. Найбільш результативним положенням щодо матеріалу даної статті є те, що «загальні форми руху», які буквально відтворюють енергію моторної сфери, тобто *кінетику музичного звучання й відбиття в ній динамічності*

життєвого процесу, припускають предметну конкретизацію усередині загального семантичного поля даної музично-текстової сфери.

Різні «семантичні ситуації» (Л. Шаймухаметова) у сфері «загальних форм руху» розширюють їх образні функції та основні параметри оцінки семантики моторності, зумовленої даним видом тематизму.

Від ранньої класицистської доби семантика моторності передається бетховенській поезиці, а далі – романтичному способу відтворення динаміки буття, *на основі певних жанрових форм та їх фактурно-тематичних принципів*, тобто більше залежить від спільних композиторських рішень; у період пізнього романтизму й далі домінуючим у сфері моторного тематизму з його семантичними функціями постає індивідуальне авторське стильове начало, тому семантика моторності набуває більш диференційованих форм, залишаючись, однак, найбільш широким базисом музичного мислення й мовлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 336 с.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. Москва : КомКнига, 2013. Выпуск 2. 374 с.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. Москва : Музыка. 1995. 544 с.
4. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
5. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. Москва, 1982. 319 с.
6. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
7. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. *Музыка и современность*. Вып. 4. Москва, 1966. С. 216–329.
8. Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной теме : автореф. дис.... докт. искусствоведения; спец. : 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2000. 44 с.
9. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. ...канд. искусств.; спец. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (1978). Functional foundations of the musical form. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Bobrovsky, V. (2013). Thematism as a factor in musical thinking. Essays. Tchaikovsky. Mussorgsky. Scriabin. Rachmaninov. M.: KomKniga, Issue 2 [in Russian].
3. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. Issue 1: Textbook for specialized faculties of higher musical educational institutions. M.: Music [in Russian].
4. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].
5. Nazaikinsky, Ye. (1982). Logic of the structure of musical composition. M. [in Russian].
6. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Kholopov, Yu. (1966). About three foreign systems of harmony / Yu.N. Kholopov // Music and Modernity. Issue 4. M . P. 216–329 [in Russian].
8. Shaimukhametova, L. (2000). Semantic processes in a musical theme. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.02 – musical art. M. [in Russian].
9. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-16>**Чжао Жун**

ORCID: 0000-0002-2780-3861

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
332474407@qq.com

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ІДЮСТИЛЬ ЯК АВТОРСЬКИЙ КОГНІТИВНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – відкрити специфічні риси, головні показники музичного (фортепіанного) виконавства як авторського феномена, обговорити особливості виконавського твору, тобто того художнього продукту, що постає й залишається внаслідок процесу виконавського самоздійснення, відкрити особистісний механізм музично-виконавської інтерпретації. **Методологія** роботи передбачає сумісне використання текстологічного та психологічного підходів, залучення певних положень сучасної когнітивістики. **Наукова новизна** даної статті полягає в розкритті стилісового значення музично-виконавської творчості, впровадженні поняття ідіюстилю як найбільш відповідного до інтерпретативних завдань музично-виконавської діяльності, включаючи її пізнавальні та оцінні стратегії, способи комунікативної активації. Пропонується підхід до виконавського розуміння як до самотнього авторського феномена, що передусім визначає змістовий обсяг музичного діяння. Доводиться, що музично-виконавське авторство, зняряддям експлікації якого є інтерпретація або образно-звукова концептуалізація, ініціюється саме даним «світоглядним смислом». **Висновки** свідчать про необхідність включення феномена виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, до кола музикознавчого авторологічного вивчення, що передбачає сумісний розвиток текстологічного та комунікативно-психологічного підходів. Специфічними показниками музично-виконавського мислення як авторського феномена постає цілісність та експлікативність, тобто спрямованість до конкретного предметного результату. Тому виконавський ідіюстиль розрахований на певний творчий результат, передбачає власний виконавський твір, що є, з одного боку, завершеним компонентом художньої дійсності, художньої картини світу, з іншого – перебудовою власного психологічного тезаурусу та новим моделюванням індивідуально-особистісного сутнісного «Я».

Ключові слова: ідіюстиль, когнітивний стиль, музично-виконавська інтерпретація, виконавський твір, автор, художня дійсність, картина світу.

Zhao Rong, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Music-performance idystyle as an author's cognitive phenomenon

The purpose of the study is to discover specific features, the main indicators of musical (piano) performance as an author's phenomenon, to discuss the features of a performance, ie the artistic product that arises and remains as a result of the process of performance, to discover the personal mechanism of musical interpretation. **The methodology** of work involves the joint use of textual and psychological approaches, the involvement of certain provisions of modern cognitivism. **The scientific novelty** of this article is to reveal the stylistic significance of musical performance, the introduction of the concept of idiostyle as the most appropriate to the interpretive tasks of musical performance, including its cognitive and evaluative strategies, methods of communicative activation. An approach to performance understanding as an original authorial phenomenon is proposed, which first of all determines the semantic volume of a musical act. It turns out that musical-performing authorship, the instrument of explication of which is interpretation or image-sound conceptualization, is initiated by this "worldview meaning". **The conclusions** indicate the need to include the phenomenon of performing authorship in music, as an individual-personal manifestation of human nature, in the circle of musicological autorological study, which involves the joint development of textual and communicative-psychological approaches. The specific indicators of musical-performing thinking as an author's phenomenon are integrity and explicitness, focus on a specific subject result. Therefore, the performance idiostyle is designed for a certain creative result, provides its own performance, which is, on the one hand, a complete component of artistic reality, artistic picture of the world, on the other – restructuring its own psychological thesaurus and new modeling of individual personality "I".

Key words: idiostyle, cognitive style, musical-performing interpretation, performing work, author, artistic reality, picture of the world.

Актуальність теми статті. Авторське начало в музиці може тлумачитися різними способами, пов'язуватися з різноманітними формами та умовами художньої реалізації, але одна обставина завжди буде залишатися неодмінною – наявність індивідуального чинника, який репрезентує достатній обсяг життєвого досвіду непересічної особистості. Подібний чинник найчастіше визначається композиторською творчістю, оскільки саме вона є опорною для формування корпусу музичних текстів, тобто для становлення й укріплення академічної традиції. Однак для комунікативного стану та статусу музики, для процесу діяння для сприйняття не менш засадничим є виконавський тип творчості, що історично поєднаний з композиторським та відокремлюється від нього саме тоді, коли виникає новий інтерес до індивідуального людського

характеру, пропонується знаходити в окремій людині свого роду мікромодель всесвіту з усіма його смисловими складовими. І хоча вивчення музично-виконавської інтерпретації є вже достатньо поширеним явищем, і з теоретичного, і з практично-творчого боків, але феномен виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, все ще залишається поза провідними музикознавчими авторологічними визначеннями, методичними позиціями.

Мета роботи – відкрити специфічні риси, головні показники музичного (фортепіанного) виконавства як авторського феномена, обговорити особливості виконавського твору, тобто того художнього продукту, що постає й залишається внаслідок процесу виконавського самоздійснення, відкрити особистісний механізм музично-виконавської інтерпретації.

Основний зміст статті. У дисертації О. Потоцької [6] відзначається, що поняття виконавського стилю піаніста вміщує у себе достатньо широке коло передумов, серед яких є так звані об'єктивні, передусім історичний контекст як виконуваного твору, так і власного життя виконавця, також комунікативні обставини та специфіка реципієнтної аудиторії, нарешті соціоохудожня функція виконання, яка регулюється загальним та індивідуальним мистецьким досвідом тощо. При всій важливості перелічених факторів вони не стають визначальними у формуванні специфічних властивостей інтерпретації музичного твору; для неї головним вектором розгортання стає особистісне творче завдання, зумовлене інтенціональною спроможністю суб'єктивної свідомості. Як справедливо зазначала Н. Корихалова, інтерпретація музичного твору, що виникає на «перехресті» мінливих «об'єктивних умов побутування музичного мистецтва», включаючи еволюцію музичних стилів, знаходить свою опору в інтонаційному мисленні музиканта, яке є продовженням притаманної йому рефлексії відповідно до домінуючих рис його характеру [2, с. 168].

О. Потоцька підкреслювала значення особистісних властивостей виконавця не лише як його музичних здібностей, а як його таланту мислити у цілому, як вміння перетворювати суму життєвих вражень у звукообразну послідовність, що знаходить собі відповідну текстову форму для втілення й розгортання. Таким чином, не стільки композиторський твір породжує творче мислення та його образні звукові траєкторії у виконанні, а власний стиль світовідчуття, власна «картина

світу», утворювана виконавцем, «притягує» найбільш відповідну до неї — з наявних — жанрово-стильову музичну модель.

Звідси й закономірне питання: хто є головним творцем художньої дійсності музики — композитор, виконавець або, у певному сенсі, слухач? Адже без будь-якої з цих ланок процес музичного діяння — сприйняття відбутися не може.

За спостереженням М. Бонфельда, художня дійсність у музиці формується вельми специфічним шляхом, оскільки вона охоплює увесь музичний текст і часто виявляється «єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного повідомлення та реальним, позамузичним змістом», а тому до неї входить особливий етико-естетичний вимір, який роздвоюється на два плани. «Перший пов'язаний з його умовною структурною організацією як музично-творчого процесу, другий — з особливостями художнього світосприймання, вираженого в музичному матеріалі» [1, с. 81]. Як розуміємо, перший закладений саме композиторською творчістю, що виражається у встановленні формотворних канонів та їх матеріальних знакових носіїв. Інший починається з втілення музичним способами композиторської думки, але дійсної повноти й, головне, дієвості набуває тоді, коли відновлюється, відроджується й перетворюється у виконавській поетиці, в особистісній музичній самоідентифікації виконавця (зокрема піаніста).

Згідно з концепцією В. Медушевського, усі механізми музичного мислення мають єдиний виток, який треба шукати у логосі буття, «що відкривається нам як протистояння істини й омани, як певне надчасове начало у потоці життя, яке охоплюється... усім серцем і душею людини, усією сукупністю її сутнісних сил, веде композитора, виконавця й слухача до краси духовного пізнання, до збагнення істини у формі краси, становить суть, вищий предмет і властивість художнього мислення» [4, с. 27]. Рушійною силою мислення стає «світоглядний смисл як згорнута нескінченність», але він виявляється лише при безпосередньому висловленні — самовираженні, тобто здійснюється у відкритій художній передачі.

Музично-виконавське авторство, зняряддя експлікації якого є інтерпретація або образно-звукова концептуалізація, ініціюється саме даним «світоглядним смислом», про що свідчить аналіз фортепіанної поетики С. Рахманінова у єдності її композиторської та виконавської сторін, як унікального взірця тотальної єдності композиторського та виконавського

мислення, водночас як свідчення перемоги виконавського усвідомлення – у його живому русі – над письмовими межами музичного тексту.

Зокрема, особливої уваги заслуговують знамениті ліричні «самостояння» – драматургічно зазначені в музиці стани самозосередження людської душі. Одночасно із цим відзначимо, що «ліричні стояння» в музиці С. Рахманінова не тотожні медитативному самозануренню, оскільки завжди зберігають значення споглядання-милування навколишнім світом, картинну спрямованість, передбачають співвідношення-взаємодію з іншими психологічними позиціями й естетичними векторами. Лірика Рахманінова завжди залишається об'єктивною й внутрішньо дієвою, відповідно до його власних рис характеру, не допускає замкнутості й зайвої розслабленості, хоча дозволяє «відчути» (почути) ідеєю служіння в її православному значенні, чому не перешкоджає її орієнтальний нахил, з яким тісно пов'язані всі прояви орнаментальності, мелодійної узорчастості, фігуративного декорування в фортепіанних творах добутках С. Рахманінова.

Інша типологічна риса особистості Рахманінова, що саме звучить в його музиці – підкреслюється в авторському виконанні – це повнота й широта світосприйняття, картинність, але панорамно-психологічної природи, що вже досі впевнено представлена в циклі Музичних моментів, одному з перших циклів фортепіанних п'єс, написаних Рахманіновим.

Загальноприйнята назва шести п'єс мініатюрами представляється трохи умовною, тому що кожна з п'єс є тривалою й достатньо масштабною. Усі п'єси об'єднані ідеєю розкриття різних психологічних станів людини: елегійний смуток переростає в щемливий біль, який приводить до дум про смерть; однак переломом у свідомості є затвердження вольового мужнього початку, після чого приходить просвітління, що увінчується захопленим гімном світла й життя. Можна сказати, що дана авторська «програма» притаманна й усій подальшій фортепіанній творчості Рахманінова, своєрідно узгоджуючись із «сплесками» трагедійної концепції.

У Варіаціях на тему Кореллі успішно реалізуються усі інтенції авторської свідомості композитора-виконавця, коли найбільш активній групі стремлінь, що виражає прагу боротьби, подолання, дерзань і здійснень, тобто сфера драматизму, героїки, мужності, волевиявлення і т.д., протиставляється сфера

прагнення до спокою, любові, ніжності, до відходу в самотність, у спогади, пов'язана з почуттям суму, як сфера лірики; остання виражає порівняно більш сталі стани свідомості – «самостояння» душі, може продукувати образи спокою й відходу у тишу; важливо відзначити, що саме з «тихими» звучаннями Рахманінов пов'язує звільнення від негативних емоцій, переживання естетичного очищення (катарсису).

У дослідженні І. Ханнанова розбудовується новий погляд на тональну організацію музики Рахманінова, яка виявляється в зоні дії двох осередків гравітації: європейської системи тяжіння та заснованої на знаменній мелодії терцієво-ступеневій мотивній організації. Дослідник оцінює зіставлення цих двох способів побудови звукорядних відносин як «епохальне» [8, с. 177–178], також як ту, що відображує двоїстість внутрішнього світу, самопочуття самого Рахманінова, як митця й людини.

Із цієї позиції оновлюється й підхід до аналізу емоційного змісту творів Рахманінова, який виявляється у виконавських концепціях, свідчить про множину емоційних станів та їх градацій, причому й у симультанному, прояві. Так, звертаючись до Етюд-картини ор. 39 № 5, дослідник відзначає, що його мелодія перебуває й розбудовується «між полярними станами похмурого роздуму й люті (в експозиції) і між станами блаженства й екстазу (у середині). У термінології теорії емоцій це діапазон між астеничними й стеничними (слабкими й сильними) і між позитивними й негативними емоціями. Особливістю музики Рахманінова є складне зіткнення не тільки в рамках однієї бінарної опозиції, але й зіткнення двох і більш бінарних опозицій між собою, а також можливі комбінації бінарних опозицій і асиметричних станів. Ця галузь – аналіз емоційних профілів творів Рахманінова – перебуває на початковому етапі розробки» [8, с. 179].

Завершуючи свою оригінальну аналітичну концепцію музично-логічної системи Рахманінова, І. Ханнанов приходить до висновків, що, по-перше, музика Рахманінова представляє унікальний взірць вираження безпрецедентного досвіду особистого життя, особистих переживань і індивідуально-смыслового досвіду («Те, що пережив композитор в 1917-му році безпрецедентно у світі академічної музики. Жодному західному композитору не довелося пережити таку подію ані по глибині впливу, ані по масштабу того, що тра-

пилося» [8, с. 184]). По-друге, «питання, які ставить перед теоретиком музика Рахманінова, відносяться до таких, які сьогодні не розглядають навіть теологи і філософи. Одна з універсальних тем, яку піднімає музика Рахманінова, це тема прощення. Сам композитор пройшов через усі етапи події прощення. Отже, і слухачам, і виконавцям, і музикознавцям потрібно прислухатися до міркувань на цю тему...» [8, с. 185]. Додамо – до міркувань самого Рахманінова, що найбільш відверто висловлені ним саме у виконанні власних творів.

Підхід І. Ханнанова до емоціологічних авторських сторін творчості С. Рахманінова дозволяє пропонувати поняття ідіостилію стосовно творчого методу композитора-виконавця, підкреслюючи цим той факт, що Рахманінов створює власне музичне фортепіанне мовлення, яке базується на оригінальній мовній системі. Вона обнародує себе у виконавській риторичі, бо інакше не реалізуються її потенційні смислові якості.

Із даної позиції виконавський ідіостиль можна визначати також як когнітивний або розуміюче-інтерпретативний. Як пише у своїй роботі О. Потоцька, стиль інтерпретації, або інтерпретативний стиль – головний результат піаністичного мислення, яке починається значно глибше й раніше, сполучене з розумінням і тою складною психологічною роботою, яку припускає розуміння, буквально передуючи процесу інтерпретації. Іншими словами: стиль мислення – це коренева природа мислення, те, що зумовлює певний вид (виду мовну форму) мислення й способи експлікації його змісту.

У цьому випадку найбільш підходящими є характеристики, запропоновані когнітивною психологією (антропологією), за якими стиль мислення розкривається як когнітивний стиль, що визначає онтогенез особистості, тобто взаємозалежний із сукупністю способів, стратегій здійснення пізнавальної діяльності, є провідником індивідуальних передумов реалізації мисленневої активності. І хоча на даний час у психології запропоновані понад десяти й більше різновидів когнітивних стилів, стосовно художньої, зокрема музичної, творчості, їх характеристики ще практично не розроблені. Наведене визначення, запропоноване В. Селівановим [7], дозволяє зрозуміти, що когнітивний стиль – базова структура свідомості, що забезпечує всі напрямки її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, передує мовному вибору, будь-якій професійній категоризації «мовної свідомості», мовної картини світу.

Проводячи паралелі між когнітивним стилем та ідіостилем, зазначимо, що музично-виконавський ідіостиль є індивідуально-мисленневим феноменом, що виявляє ті риси психологічної організації особистості, які формуються внаслідок смислово-холостичної діяльності свідомості й потребують безпосереднього вираження у творчій дії, що скерована до музичної форми

Наслідком авторської зрілості ідіостилю, тобто підтвердженням його справжності є створення індивідуально-особистісної «картини світу», що здійснює художню сублимацію життєвого досвіду, поєднуючи в єдиній низці раціональну, емпіричну чуттєво-сенсорну, метафоричну асоціативно-символічну та ідеалізовано-духовну оцінки, знаходячи для цього нового синтетичного «когнітому» (термін К. Анохіна) відповідні музично-композиційні втілення.

Як вказує у своїх дослідженнях М. Холодна [9–10], термін «когнітивний стиль» використовувався для специфікації особливого роду індивідуальних особливостей інтелектуальної діяльності, узгоджувалися з теоріями інтелекту, були спрямовані до розвитку форм аналізу інтелектуальних можливостей людини. Зокрема, затверджувалося, що когнітивні стилі – це формально-динамічна характеристика інтелектуальної діяльності, яка не претендує на якісно-змістовні позиції, оцінювання. Крім того, когнітивні стилі розглядалися як характерні для даної особистості сталі пізнавальні переваги, що проявляються у використанні певних способів переробки інформації, але таких, які відповідали психологічним можливостям і схильностям даної людини. Тому когніція вже розширюється до розуміння цілісної людини, цілісної особистісної свідомості, а у визначенні стилю все більше погоджуються з Ж. Бюффом («Стиль – це людина»). Так, М. Холодна зазначає, що за останні десятиліття у вітчизняній літературі з'явилися дослідження «оцінного стилю», «емоційного стилю», «стилю педагогічного спілкування», «стилю життя особистості», «стилю активності», «стилю долання життєвих перешкод» «стилю саморегуляції діяльності» і т.д. Вона пише, що «апофеозом подібного роду гіперузагальнення, на наш погляд, є концепція «стилю людини», у якій стиль розглядається як метавимір стосовно всіх властивостей індивідуальності на всіх рівнях її організації, починаючи з темпераменту й закінчуючи смисловою сферою...» [9, с. 6]. Музично-виконавський ідіостиль відноситься якраз до типу «стилю людини», але у стані твор-

чої дії, когнітивного підйому та досягнення нової єдності усіх розумових здатностей, у стадії катартичного зростання. Він є результируючим показником холістичності творчої свідомості.

Таким чином, особистісний мистецький авторський стиль, який також можна називати ідіостилем, формується шляхом інтеграції, оскільки це *індивідуально-своєрідна форма завершеного оцінно-пізнавального відношення* не лише до навколишнього світу, а й до самої себе як до *унікальної творчої особистості*.

Наукова новизна даної статті полягає в розкритті стильового значення музично-виконавської творчості, впровадженні поняття ідіостилю як найбільш відповідного до інтерпретативних завдань музично-виконавської діяльності, включаючи її пізнавальні та оцінні стратегії, способи комунікативної активації. Пропонується підхід до виконавського розуміння як до самобутнього авторського феномена, що передусім визначає змістовий обсяг музичного діяння.

Висновки свідчать про необхідність включення феномена виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, до кола музикознавчого авторологічного вивчення, що передбачає сумісний розвиток текстологічного та комунікативно-психологічного підходів. Специфічними показниками музично-виконавського мислення як авторського феномена постає цілісність та експлікативність, тобто спрямованість до конкретного предметного результату. Тому виконавський ідіостиль розрахований на певний творчий результат, передбачає *власний виконавський твір*, що є, з одного боку, завершеним компонентом художньої дійсності, художньої картини світу, з іншого – перебудовою власного психологічного тезаурусу та новим моделюванням індивідуально-особистісного сутнісного «Я».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
3. Медушевский В. Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма. С. *Рахманинов на переломе столетий: сб. материалов международного симпозиума «С. Рахманинов на переломе столетий»*. Харьков : Майдан, 2004. С. 14–21.

4. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 18–27.
5. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. Москва, 1979. № 3. С. 30–39.
6. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
7. Селиванов В. Когнитивный стиль. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL : http://epistemology_of_science.academic.ru/318.
8. Ханнанов И. Сложности теоретического подхода к музыке Сергея Рахманинова. *С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции* ; ред.-сост. Вановская Ирина Николаевна. Ивановка, 2013. С. 174–185.
9. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 196 с.
10. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования; изд 2-е, перераб. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 272 с.

REFERENCES

1. Bonfeld M. Music. Tongue. Speech. Thinking: (Experience in the systems analysis of musical art). Part 1. Abstracts. Moscow: MGZPI, 1991.125 p.
2. Korykhalova N. Interpretation of music. Theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L. : Muzyka, 1979.208 p.
3. Medushevsky V. Music of Rachmaninov: the tradition of spiritual realism // S. Rachmaninov at the turn of the century: collection of articles. materials of the international symposium “S. Rachmaninov at the turn of the century”. Kharkov: Maidan, 2004. pp. 14–21.
4. Medushevsky V. Musical thinking and the logos of life // Musical thinking: essence, categories, aspects of research: collection of articles. articles. K. : Muzichna Ukraina, 1989. P. 18–27.
5. Medushevsky V. Musical style as a semiotic object // Soviet music. M., 1979. No. 3. S. 30–39.
6. Potocka O. Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. Cand. art history; special 17.00.03 - Musical art. Odessa, 2012. 239 p.
7. Selivanov V. Cognitive style // Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318.
8. Khannanov I. Difficulties of the theoretical approach to the music of Sergei Rachmaninoff // SV Rachmaninov and world culture: materials of the V international scientific-practical conference; ed.-comp. Vanovskaya Irina Nikolaevna. Ivanovka, 2013.S. 174-185.
9. Cold M. Cognitive styles. On the nature of the individual mind. SPb. : Peter, 2004.196 p.
10. Cold M. Psychology of Intellect: Paradoxes of Research; 2nd ed., rev. SPb. : Peter, 2002. 272 p.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78+37.01+7.033

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-17>

Ганна Олексіївна Рало

ORCID: 0000-0003-0887-1559

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри музично-інструментальної підготовки

Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського

aaopera1992@gmail.com

Олексій Миколайович Рало

ORCID: 0000-0001-5044-2016

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри духових та ударних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

anralo1962@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСТВА ТА НАВЧАННЯ ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ В «ЕПОХУ СКОМОРОХІВ»

Мета роботи — визначити значення ударних інструментів і музичної освіти в «епоху скоморохів» з IX–XVII століття у народів східних слов'ян. **Методологія дослідження.** У процесі написання роботи використовувалися такі методи дослідження: дедукції, індукції, метод порівняльного аналізу, проблемно-хронологічного аналізу. **Наукова новизна.** У статті вперше розглядається музичне мистецтво скоморохів у східних слов'ян із позиції становлення та формування виконавства та навчання на ударних інструментах у цей період. **Висновки.** З появою рукописних джерел, а також пам'яток образотворчого мистецтва,

які частково відображали різні сторони життя східних слов'ян, ми можемо стверджувати про існування на території Київської Русі різноманіття музичних інструментів, серед яких важливе місце займали ударні. Різні ударні інструменти мали в основному одну загальну назву, характерну саме для цієї категорії інструментів. Разом із тим вже в цей час можна умовно поділити ударні на кілька груп інструментів, кожна з яких більшою чи меншою мірою виконувала певну роль і застосовувалася в різноманітних видах діяльності людини. Скоморошество, починаючи з IX століття, являє собою окремий вид професійної діяльності цілого прошарку населення суспільства. Про існування системної освіти в «епоху скоморохів» ми не можемо стверджувати, бо вона була тільки на початкових етапах свого становлення. Навчання як складова частина освіти проходило в руслі неписьменної традиції, передавалося від майстра до учня з покоління в покоління. Одним з основних способів для отримання музичних знань і досвіду було переймання стилю гри, виконавських прийомів майстра. На цьому етапі склалися дві форми освіти: самоосвіта й індивідуально-вибіркова освіта. Скоморошество як феномен культури займало важливе місце в суспільному житті людей. Разом із тим самі помішники стали об'єктом «неприємні», заборони з боку держави та церкви, про що свідчать нормативні акти, церковно-правові документи та інші джерела. Мистецтво скоморохів – безсумнівно, яскраве явище на Русі, яке, незважаючи на згасання в середині XVII століття, отримує новий виток розвитку, трансформуючись в інші форми.

Ключові слова: скоморохи, помішники, ударні інструменти, виконавство, інструментальна музика, бубен, навчання.

Ralo Ganna Oleksiivna, Candidate of Art History, Lecturer at the Department of Music and Instrumental Training of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Ralo Oleksiy Mykolayovych, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Formation of performance and training to play on percussion instruments among East Slavic peoples in the “era of buffoons”

The purpose of the work is to determine the significance of percussion instruments and musical education in the “era of buffoons” from the 9th-17th centuries among the peoples of the Eastern Slavs. **Methodology.** In the process of writing the work, the following research methods were used: deduction, induction, comparative analysis, problem-chronological analysis. **Scientific novelty.** The article for the first time examines the musical art of buffoons among the Eastern Slavs from the standpoint of the becoming and formation of performing and training on percussion instruments in this period. **Conclusions.** With the advent of handwritten sources that record the events taking place, as well as monuments of fine art, partially reflecting various aspects of the life of the Eastern Slavs, we can assert the existence of a variety of musical instruments on the territory of Kievan Rus, among which percussion played an

important role. The various percussion instruments had basically one common name, characteristic of this particular category of instruments. At the same time, already at that time percussion could be conditionally divided into several groups of instruments, each of which, to a greater or lesser extent, performed a certain role and was used in various types of human activities. Buffoonery, starting from the 9th century, is a separate type of professional activity of an entire segment of the population of society. We cannot assert the existence of systemic education in the “era of buffoons”, since it was only at the initial stages of its formation. Education, as an integral part of education, took place in line with the unwritten tradition, passed from master to student from generation to generation. One of the main ways to gain musical knowledge and experience was to adopt the style of playing, performing techniques of the master. At this stage, two forms of education have developed: self-education and individually selective education. Buffoonery, as a cultural phenomenon, occupied an important place in public life. At the same time, the amusers themselves became the object of “hostility”, a ban on the part of the state and the church, as evidenced by law regulations, church legal documents and other sources. The art of buffoons is undoubtedly a striking phenomenon in Rus, which, despite its extinction in the middle of the 17th century, receives a new round of its development, transforming into other forms.

Key words: buffoons, amusers, percussion instruments, performance, instrumental music, tambourine, training.

Актуальність теми дослідження. Нині є ціла низка вітчизняних теоретичних досліджень, присвячених вивченню явища скоморошества на території східнослов'янських народів, зокрема, «Скоморохи на Русі» О.С. Фамінцина, «Російські скоморохи» А.О. Белкіна, ««Сміхова» сторона антисвіту: скоморошество» С.Є. Юркова та ін.

Вони торкаються різних питань, в яких можна окреслити коло загальних тем: витоки походження скоморохів на Русі; категорії потішників, переваги та характерні відмінності; театральне, танцювальне, віршоване мистецтво скоморохів і ставлення державної та церковної влади до їхньої діяльності. Актуальність роботи зумовлена наявністю незначної кількості наукових досліджень, опосередковано присвячених музичним інструментам та інструментальній музиці, яка побутувала в той час. При цьому у «фокус» дослідників зовсім не потрапили як ударні інструменти, так і виконавство на них. У сферу нашого дослідження увійшло вивчення основних підходів до навчання як складової частини становлення і розвитку освіти, що лише підкреслює важливість цієї теми. У зв'язку з цим проблематика роботи є актуальною.

Наукова новизна. Незважаючи на велику різноманітність порушених питань, у цій статті вперше розглядається музичне мистецтво скоморохів у східних слов'ян із позиції становлення та формування виконавства та навчання на ударних інструментах у цей період.

Мета дослідження – визначити значення ударних інструментів і музичної освіти в «епоку скоморохів» з IX–XVII століття в народів східних слов'ян.

Виклад основного матеріалу. Численні пам'ятки Давньоруської літератури, нормативні акти, церковно-правові документи, а також твори усної народної творчості свідчать про існування в народів, що населяли Київську Русь, із моменту її утворення в IX столітті, великого розмаїття музичних інструментів, серед яких значну частину займали ударні: «У творах рукописної літератури XI–XII століть ми знаходимо відображення багатьох сторін давньоруського музичного побуту. Звістки про інструментальну музику та музичні інструменти Стародавньої Русі містяться в літописних матеріалах, житійній і світській літературі, церковно-повчальних творах ...» [5, с. 217].

Здебільшого назви музичних інструментів, згадувані в писемних джерелах, мали узагальнений характер. Наприклад, «аргани» і «сосуди гудебні» могли позначати загалом музичні інструменти, а найменування «бубни» могло належати до всієї групи ударних мембранофонів: « І заграли біси на сопілках, на гусях, на бубнах» [13].

Функціонування музичних інструментів, крім рукописних матеріалів, зафіксовано в художніх зразках образотворчого мистецтва. За часів правління Ярослава Мудрого Київська Русь досягає найвищого розквіту. У цей час активно розвивається міжнародна співпраця між різними країнами, з'являються перші збірки законів, підвищується рівень освіти, будуються храми: «Широкі міжнародні зв'язки із Західною Європою, Сходом і особливо з Візантією долучали Русь до цінностей світової художньої спадщини. Об'єднання східного слов'янства в могутню державу і його боротьба за незалежність сприяли утворенню єдиної давньоруської народності, формування і росту руської культури в усіх її галузях, зокрема в галузі мистецтва» [10, с. 7].

Одна із значущих споруд цього часу є Софійський собор, що вражає своїм внутрішнім оздобленням, зберіг пам'ятки образотворчого мистецтва. Настінний розпис південної вежі

відображає різні епізоди з придворного життя. На одній із них зберігся орнамент XI століття, на якому зображені скоморохи, які грають на різних інструментах¹. Серед них чітко видно музиканта, який тримає в руках невеликі тарілочки.

Існує два трактування цього орнаменту. Одне з них свідчить про те, що на цих фресках представлено відображення руського побуту того часу. Інша версія – на розпису зображені, швидше за все, не руські, а візантійські скоморохи. Оскільки собор будували константинопольські майстри і для прикраси церков та палаців Ярослав Мудрий викликав іноземних художників, можна припустити, що сюжет фрески був запозичений із візантійського придворного двору, що увібрав у себе багато чого з культур східних народів, які населяли величезні території імперії. Східний елемент орнаменту, виходячи з фактів, представлених дослідниками, які займалися вивченням та історією походження не тільки композиції, а й самого сюжету і окремих елементів зображення підкреслюють самі дійові особи, їхні костюми та музичні інструменти. Існує припущення, що зображені музиканти – це іноземні сирійський гістріони, що роз'їжджають по містах, а тарілки, який тримає один із музикантів – інструмент, історія виникнення та ареол поширення якого, має східні корені: «Металеві тарілки подібної величини в давнину були виключно східним інструментом, звідки вони в пізні середньовіччя перейшли і в європейський оркестр вже з так званої «яничарської музики»» [18, с. 59].

Ударні інструменти використовувалися в побуті, війську, суспільному житті, виконуючи певні прикладні та художні функції. Такі інструменти, як біло та набат, як правило, використовувалися в охоронних та сигнальних цілях. Оскільки вони видавали особливий і дуже гучний звук, безумовно, їх можна було почути на досить великій відстані. Інша група інструментів (бубни, барабани, тарілки) отримали широке поширення в інструментальній музиці, здебільшого у формі ансамблевого музикування.

Слід зазначити, що музичні інструменти відіграли вагомую роль у різних слов'янських обрядах. Ударні інструменти

¹ «Світський характер цих фресок пов'язаний із самим призначенням веж – сходи вели на хори, з яких відокремлені від натовпу молільників, слухали церковну службу князівська родина й наближені; хори представляли собою ніби частину палацового приміщення та часто служили і місцем прийому гостей» [10, с. 16].

(бубни, накри) були важливим атрибутом і використовувалися як супровід до вінчання, весільного обряду «скликання «бояр»² їхати за нареченою», про це свідчать рядки в галицько-руських, малоруських піснях: «Згадка музикантів та гра на інструментах у малоруських піснях не видається дивною, бо до сих пір весільні поїзди та пири звичайно оголошуються в Малоросії звуками інструментів» [17, с. 26]. Обряд «водіння кози», який був невід'ємною частиною коледування в Святки, супроводжувався музикою, під яку учасники дійства вели ряжену козу: «Молоді люди ходять колядувати з козою. Козу роблять з дерева і тулуб покривають шубою; її тримає прихований під шубою мужик. Козу водять з музикою, під звуки якої вона скаче» [16, с. 265]. В одній з українських пісень «Гоп-гоп, козуню, гоп-гоп, сіренька, гоп-гоп біленька» є згадка про бубни, під які коза пританцює:

«...Гопь, гопь, козуню,
Гопь, гопь, сіренька
Гопь, гопь, біленька
Послухай, козуню,
Де въ звони звонять,
Де въ бубни бубнять,
Де скрипки грають...» [16, с. 268].

Ще з давніх часів, у родоплемінний період розвитку суспільства на Русі музика займала велике значення. Але лише з прийняттям християнства та появи великих міст виконавське мистецтво може бути розглянуто як окремий вид професійної діяльності, віддільною від інших і стає основним предметом промислу обдарованих людей – скоморохів, мистецтво яких з IX по XVII століття в східнослов'янській традиції по праву можна охарактеризувати як явище.

Музика та спів були незмінною частиною будь-якого княжого пиру, входили в число забав високопоставлених осіб. Все це забезпечували співаки-гусельники, розповідаючи про героїчні або історичні події в своїх билинах та співаки-танцівники, які забавляли жартами, витівками, танцями, комедіями та іншими «ігрищами». У зв'язку з тим, що характер виконуваних пісень, музичних вистав у обох випадках відрізнявся то, безумовно, і інструментарій, який виконує функцію

² Під «боярами» маються на увазі друзі (в основному чоловіки) нареченого.

супроводу, що використовували скоморохи, був дещо інший. Основним «музичним знаряддям» складачів билин служили гуслі, ударні інструменти (бубни, барабани, накри), використовувалися здебільшого в розважальних піснях, виставах.

При царському дворі існували скоморохи, які були в постійному його служінні – придворні потішники. Вони давали свої вистави на різних пирах на честь святкування перемоги над ворогом, весільних урочистостях, звичайних розважальних «ігришах» царя. Зокрема, відомості про набір у придворну службу для царського двору Івана Грозного можна виявити в другому Новгородському літопису, що датується 1571 року: «... въ Новгородѣ, и по всѣмъ городамъ и по волостемъ на государя брали веселыхъ людей» [14, с. 167]. Придворні музиканти і актори були скоморохами осілими, які мали постійне місце проживання та заробітку.

Потішники служили не тільки при дворі в царя, а й у багатьох високопоставлених приватних осіб – князів, бояр, до того ж в останніх скоморохи належали до «штату боярських сіл». Так, із тексту билини «Микиті Романовичу дано село Преображенське» впливає, що в шурина царя Івана Грозного були в служінні барабанщики та сурмачі, які грали на пирах:

«А пиръ пошель у него на радостяхъ,

А въ трубки трубять по ратному,

Барабаны бьютъ по воинскому» [8, с. 333].

Поряд із придворними існувала інша категорія скоморохів – непрофесійні потішники, які були вільними людьми і мали постійне місце проживання в різних селах. Основним видом їхньої діяльності було ведення господарювання і служіння в багатших сусідів. У вільний час від своїх головних обов'язків вони ставали увеселителями натовпу, основними дійовими особами слов'янських обрядів, гулянь та інших дійств, а їхньою «сценою» була вулиця, площа, різні питні заклади.

Бродячі, «перехожі» музиканти і актори не мали постійного місця проживання та їхній заробіток безпосередньо залежав від слухачів³.

Щодо стилю і характеру гри скоморохів можна робити лише припущення через відсутність фіксованих нотних запи-

³ Інформація про непрофесійних потішників згадується в писцєвих книгах, бо під час перепису населення в той час здебільшого записували тільки тяглих людей (людей, які сплачували податки і відбували казенні повинності) [3, с. 102].

сів. Умовно репертуар можна розділити на «велику» і «веселу» гру⁴. До репертуару «великої гри» входили биліни, пісні, в яких слагатель не тільки розповідав про історичні, героїчні фантастичні події, далекі країни, а й ще вихваляв високопоставлених осіб, царів, князів і, звичайно ж, голову будинку, в якому грав музикант. Репертуар «веселої гри» становили танцювальні пісні, пісні весільних та інших обрядів, що іноді мали розгульний характер. Репертуар залежав від середовища, в якому мав грати музикант. Наприклад, виконання тієї чи іншої музики у бродячих музикантів, які перебували у постійному пошуку засобів до існування, залежало від запитів основного слухача – народного натовпу. Тому є природнім, що їхня гра мала танцювальний, розважальний характер, зрідка вульгарний, у той час як придворні блазні слідували «вищим ідеалам».

Однак, виходячи з письменних джерел, у тому числі палацових книг, що описують придворне життя, часто на весільних урочистих пирах мали місце вистави, танцювальні пісні, гучна музика, де були присутні обов'язково ударні інструменти. Наприклад, із нагоди другого одруження царя Михайла Федоровича на Євдокії Лук'яновій 5 лютого 1626 року: «а въ то время какъ Государь пошелъ в мьельню, во весь день и до вечера и въ ночи на дворцѣ играли въ сурны и въ трубы, и били по накрамъ». [6, с. 785].

По суті, вистави блазнів мали синкретичний характер, бо скоморох в «одній особі» був і музикант інструментального ансамблю, і танцюрист, і актор народного театру: «...немало ігор і танців вивповнюється з інструментальним супроводом ... Хореографія, хід, театралізована гра в значній мірі визначають ритміку і композиційну періодизацію награвання. І розкриваються останні лише при врахуванні специфіки кроку, жесту, руху» [11, с. 33]. У зв'язку з тим, що танець більшою мірою визначав ритміку композиції від цього залежало і використання певних ударних інструментів. Як правило, театралізовані вистави проходили на відкритих майданчиках, що, безсумнівно, позначалося на виборі тих чи інших ударних інструментів, таких як бубни або тарілки, з властивими їм акустичними і художньо-виразними можливостями, впливачі на формування тембрової, ритмічної і динамічної шкали виконуваної музики.

⁴ Поняття «велика гра» та «весела гра» запозичені з праці О.С. Фамінцина.

Найчастіше музичні інструменти в потішників виконували особливу функцію скоріше як своєрідний спосіб розваги публіки. У зв'язку з цим скоморохи використовували звичайні предмети, часто застосовуючи їх у побуті як музичні інструменти. Це – тази, заслінки і т. д., тобто те, що здатне зробити найбільший шум. Часто «скоморох імітує якусь дію, чиюсь роботу – все валиться у нього з рук, ламається, виходить навпаки. У цьому сенсі скоморох – уособлення хаосу і безладу, що само по собі вже може виглядати смішним, як порядок «навиворіт» [19, с. 47]. У цей період стверджувати про наявність системного підходу до професійного навчання гри на музичних інструментах, зокрема на ударних, немає великих підстав. Музична освіта, яка знаходилася на перших етапах свого становлення не була виділена в самостійну галузь і залишалася нерозривно пов'язана з життєдіяльністю людей, одним із шляхів до здійснення важливих для них побутових і військових потреб: «<...> коло освоєваних музичних знань, умінь і навичок визначали прийняті в тому чи іншому співтоваристві традиції, багато з яких включали в себе в якості однієї зі складових і музичну діяльність» [12, с. 135]. Тому в цей період виникають передумови появи і формування різних способів передачі музичного досвіду від одного покоління до іншого.

На початковому етапі становлення музичної освіти освоєння музичних знань здійснювалося в руслі неписьменної традиції. Навички гри музикантів формувалися під впливом слухових та візуальних вражень, викликаних виконанням на інструментах своїх старших колег. Переймання виконавських умінь у більш досвідчених майстрів було одним з основних способів придбання та освоєння музичних знань: «Через традиціоналізм народної культури головним орієнтиром у процесі переймання музичного досвіду була спрямованість на точне відтворення традицій і звичаїв, які освячені минулим і зберігалися в колективній пам'яті людей» [12, с. 139].

У засвоєнні музичних навичок важливу роль відігравала активна позиція самого учня. У процесі навчання йому необхідно було вловити на слух інтонаційний лад музичного твору, принципи і манеру інтонування, арсенал використовуваних виконавських прийомів. Завдяки багаторазовому повторенню і запам'ятовуванню у свідомості учня формується система інтонаційних «заготовок», які відповідають тому чи іншому музичному дійству, в якому він міг брати участь.

Тому наявність вроджених музичних здібностей в учнів служили основою системи неписьменної традиції: «Музичний слух, ритм, пам'ять – без цих здібностей займатися музикою можна тільки на побутовому рівні для задоволення особистих художніх потреб. Відсутність навіть однієї з них є нездоланою перешкодою до професійної творчості» [4].

Музичні навички передавалися в колі близьких і рідних, де була збережена сімейна традиція музикування, за допомогою музикантів зі свого або сусіднього поселення, гастролюючих колективів, а також окремих виконавців, які приїжджали з далеких міст. Як пише Є.В. Миколаєва, основне значення в процесі передачі досвіду для учня мали: «спостереження за більш досвідченими сородичами; наслідування їх; багаторазове повторення музичних дійств з орієнтацією на сформоване уявлення про те звучання, яке необхідно втілити у своєму співі, грі на музичному інструменті, в тій чи іншій конкретній життєвій ситуації; самостійні пошуки входження в той стан свідомості, який є необхідним для виконання ритуальних, у тому числі і музичних, дій» [12, с. 140].

У зв'язку з існуванням певних способів отримання музичних навичок можна припустити, що за часів скоморошества на Русі існувала самоосвіта, яка здобувалася самостійно в процесі підготовки до професійної діяльності, або спільної участі в музично-колективній діяльності, яка була невід'ємною частиною способу життя суспільства.

Не можна виключати і наявності індивідуально-вибіркової освіти, що існувала в тих сферах музичної діяльності, в яких було необхідним оволодіння певних професійних навичок. Можна припустити, що потреба опанування професійних вмій виникала в потішників, які служили при дворі царя і у приватних панів. На початку XVII століття дедалі більше на Русі посилюється вплив європейських цінностей та поглядів на всі сфери державного, громадського, культурного життя. У цей період територія держави поповнюється іноземними майстрами різних ремесел та мистецтв, зокрема музичного. При дворі царя і у приватних осіб служать як руські музиканти, так і іноземці. Деякими боярами, наближеними до царя, зокрема Артемоном Матвеевим, створюються свої приватні оркестри, театральні училища, в яких навчали музичної та акторської майстерності. При цьому частина музикантів, що входили до складу оркестрів, були іноземці, які мали

у своєму арсеналі «нові» музичні інструменти, які передавали свій виконавський досвід і допомагали освоїти музичні «новинки» руським музикантам.

Суспільство в оцінці діяльності потішників неоднорідне. Так, з XI століття скоморошество засуджується церквою і підпадає під її заборону, яка вважала вистави та ігрища потішників «бісівськими діяннями». Ця неприязнь була пов'язана з кількома причинами: по-перше, творчість блазнів мала характер сатири, вони у виставах висміювали вищестоящих осіб або служителів церкви, по-друге, у святкуваннях за участю потішників були язичницькі елементи (перевтілення зовнішнього вигляду людини за допомогою переодягання чоловіків у жіночий одяг, використання масок і костюмів звірів та чудовиськ): «Сама ідея перетворення-переходу в інший спосіб здавалася дикою і протиприродною задовго до затвердження її в народному руському фольклорі для візантійських отців церкви: людина є творінням Божим і всяка довільна зміна власного вигляду розцінювалася як втручання в божественне творіння, тобто вважалася блюзнірством» [19, с. 44].

Гоніння з боку церкви, а потім і держави тривали протягом довгого часу, аж до XVII століття. Все це відбилося на творах усної народної творчості, літописах, збірниках громадських правил та церковних законах. Наприклад, у «Домострої» — енциклопедії сімейного життя, домашніх звичаїв, традицій руського господарювання Русі XVI століття⁵ — скоморошество згадується як гріх, який принесе розорення і прокляття, а гра на бубнах, гусялях, пісні і танці прираховуються до «вських гидот»: «А кто безстрашень и безчинень, страху Божія не творить, из закону христіянскаго и отеческаго не хранить... і всяко скаредіе творять, и всякія богомерзкія дѣла: пьсни бѣовскія, плясаніе, скаканіе, гудьніе, бубны, трубы, сопьли... вськія неподобныя дѣла творить: ...сам государь, или государыня, творять, или дѣти ихъ, или люди ихъ, или крестьяне ихъ, а они государи о томъ не возбраняють, и не обороняють, и управы не дають: прямо, всъ вкупъ, убудуть во адъ, а здѣ прокляти» [7, с. 24–25].

Якщо в «Домострої» скоморошество тільки засуджується, то в документі, де представлені різні сторони церковного

⁵ Остаточний варіант «Домострою» був складений і відредагований священником Сильвестром.

життя і порядку — «Стоглаві»⁶, цілою низкою положень прямо забороняються їх вистави, пісні і гра на музичних інструментах. Зокрема, у главі 92 «Отвѣтъ о играхъхъ еллинскаго бѣсованія»: «И того ради по священнымъ правиломъ и по заповѣди святыхъ отецъ отнынѣ и впредь всѣмъ православнымъ христіяномъ на таковая древняя еллинская бѣсованія не исходити ни во градехъ, ни по селомъ, ни по рекамъ. ... Сего ради отрицають вся божественная писания и священныя правила всякое играніе и зерни и шахматы и тавлги и гусли и смыки и сопъли и всякое гуденіе и глумленіе и позорище плясаніе» [15, с. 392, 394–395]. У главі 93 «Отвѣтъ о томъ же еллинскомъ бесованіи и волхованіи и чародьяніи» також заборонялося переодягання чоловіків в жіночий одяг і навпаки. Звичайно, це безпосередньо стосувалося скомороських театральних вистав, які передбачають ряження в різні костюми.

Професія скомороха була аж ніяк небезкридною і навіть небезпечною, бо вони піддавалися жорстким репресіям із боку державної та церковної влади. Так, у Приговорній грамоті «О недопущеніи вредныхъ людей имѣть пристанище въ Пристъцкой волостити», прийнятій настоятелем і церковними служителями Троїце-Сергієвського монастирського собору 31 жовтня 1555 року заборонялося впускати проїжджих, бродячих музикантів у селища і села, осілих скоморохів вигоняли з сіл, а в разі невиконання наказу службовцями, які відповідали за громадський порядок — накладався штраф: «... а чнуть держати и у которого сотского въ его сотной выймут скомороха, или волхва, или бабу ворожею, въ его сотной, и на томъ сотскомъ и на его сотной, на стѣ человѣкъ, взятти пени десять рублевъ денегъ, а скомороха, или волхва, или бабу ворожею, бивъ да ограбивъ да выбити изъ волости вонъ; а прохожихъ скомороховъ въ волость не пущать» [2, с. 267].

Царські накази встановлювали норми, які створювали нездоланні труднощі для скоморохів. Одним із найвідоміших документів, який завдав незгладимої шкоди їхній професійної діяльності, стала царська грамота «О исправленіи нравов и уничтоженіи суевѣрія», складена «лета 7158 Дека-

⁶ «Стоглав» був прийнятий на засіданні церковного собору 23 лютого 1551 року.

бря въ 5 день»⁷. У ній містяться відомості про утиск скоморохів, їхню діяльність і все, що з ними пов'язано. Зокрема, всім людям заборонялося пускати скоморохів у будинки, співати і слухати «бісівські» ігри та пісні, бути учасником обрядів, які несуть у собі атрибути язичництва (водити ведмедів, наряджати коня). Всі музичні інструменти, використовувані потішниками, мали бути вилучені і знищені. Ті, хто не послухаються цього наказу, мусли понести покарання у вигляді тілесного побиття, штрафу і навіть висилання в далекі місцевості «окраїни», що перебували на прикордонних територіях, землях, які піддавалися постійним набігам чужинців, тому були неблагополучними для життя. Все це було викладено цілою низкою положень царської грамоти, зокрема: «...А гдѣ обявлятьсѣ домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякіе бесовскіе сосуды, и тыбѣ бѣ то бѣсовскіе вельль вынимать и, изломавъ тѣ бѣсовскіе игры, вельль жечь. А которые люди отъ того ото всего богомерского дѣла не отстануть и учнутъ впередѣ такова богомерского дѣла держаться, и по нашему указу тѣмъ людемъ вельно дѣлать наказанье: гдѣ такое безчиніе обявится, или кто на кого такое безчиніе скажутъ, и выбѣ тѣхъ вельли битъ батоги; а которые люди отъ такова безчинья не отстануть, а вымутъ такіе богомерскіе игры въ другіе, и выбѣ тѣхъ ослушниковъ вельли битъ батоги; а которые люди отъ того не отстануть, а обявлятьсѣ въ такой винѣ въ третіе и въ четвертые, и тѣхъ, по нашему указу, вѣльно ссылатъ въ Украиные города за опалу» [9, с. 298]. Схожі приписи, в яких містилися основні положення царя про заборону діяльності скоморохів, були направлені у вигляді інших документів боярам, воєводам, стольникам, архімандритам по всій країні. Одна з перших таких грамот, що датується 1648 роком, була відправлена до Тобольська до боярина Івана Івановича Салтикова, інша була спрямована у вигляді «Пам'яті Верхотурського воеводи Рафа Всеволожского Прикащику Ірбітської слободи Григорію Барибіну «О строгом соблюденіи, чтобъ служилые люди и крестьяне въ воскресные и праздничные дни ходили в церковь, удалялись чародѣйствъ и пьянства и не заводили непристойныхъ игрищъ»», складена 13 грудня 1649 року [1, с. 124]. Переслідування скоморохів і покарання

⁷ До 1700 року на Русі діяло літочислення від «сотворіння світу», з 1 січня 1700 року відлік часу починається від Різдва Христового.

були закріплені і в опосередкованих документах, що належать до інших діянь. Наприклад, у статутній царській грамоті від 16 серпня 1653 року «О продажъ питій на кружечномъ дворь на Мологть» заборонялося скоморохам грати в питних закладах, а крім тілесних покарань призначалося накладення штрафу на порушників, а музичні інструменти і атрибути потішники чекала така ж сама доля, яка прописана в царській грамоті від 1648 року і подібних документах – вони мали бути знищені: «... а толко на кружечномъ дворь скоморохи съ бубны, и съ сурнами, и съ медвѣди, и съ малыми собачками учнуть ходить и всякими бѣсовскими играми играть, и ты бѣ тѣхъ скомороховъ велѣль иматъ и приводитъ передъ себя: и тѣхъ людей, которыхъ приведутъ впервые, велѣль битъ батоги; а будеть которые скоморохи съ тою бѣсовскою игрою объявятся въ приводъ вдругорядъ, и тѣхъ скомороховъ велѣль битъ кнудомъ, да на нихъ же велѣль править заповѣди по пяти рублевъ на человекъ; а бубны, и сурны, и домры, и гудки, велѣль ломать безъ остатку, а хари велѣль жечь» [1, с. 97].

Результатом усіх цих дій із боку царської влади, а також церкви стало переселення, зміна проживання, зміна ремесла потішників. Але, незважаючи на те, що скоморошество як вид професійної діяльності зникає у XVIII столітті, його принципи трансформуються в інші форми. У побуті простого населення аж до XX століття зберігаються традиції ряження, весільних та календарних обрядів. Бродячі скоморохи, які найбільше піддавалися гонінням із боку держави і церкви, залишаються в середовищі простого народу та перетворюються у медвежатників, лялькарів, ярмаркових увеселителів та балаганщиків.

Із XVIII століття створюються прообрази театрів. Не маючи постійного місця проживання і засобів до існування, «похідні» потішники будували на міських площах тимчасові споруди для житла і прийому глядачів, на яких розігрувалися під час ярмарок невеликі вистави – інтермедії. У цих спектаклях могли брати участь не тільки професійні актори і музиканти, але й аматори з числа дрібних чиновників, ремісників, а також циркові артисти.

Це явище існує не тільки на міських площах, а й набуває поширення в князівських садибах і царському дворі. З'являються як театри, так і оркестри, до складу яких, поряд з іноземними музикантами увійшли придворні блазні, а в минулому

потішники-танцівники, що стають бальними танцюристами, а глумотворці — акторами.

Висновки. Отже, завдяки рукописним джерелам, а також пам'яткам образотворчого мистецтва, що частково відображають різні сторони життя східних слов'ян, ми можемо стверджувати про існування на території Київської Русі різноманіття музичних інструментів, серед яких важливе місце займали ударні. Незважаючи на те, що в письмових джерелах і в творах усної народної творчості різні ударні інструменти мали одну загальну назву, характерну саме для цієї категорії інструментів, разом із тим вже в цей час можна умовно поділити ударні на кілька груп інструментів, кожна з яких більшою чи меншою мірою виконувала певну роль і застосовувалася в різноманітних видах діяльності людини. Наприклад, одні ударні в основному виконували охоронні та сигнальні функції у війську, інші служили «розвагою», супроводом слов'янських обрядів і свят у побуті.

Скоморошество, починаючи з IX століття, являє собою окремий вид професійної діяльності цілого прошарку населення суспільства. Існувало кілька категорій потішників: придворні блазні, які були на службі в царя; непрофесійні потішники, які були вільними людьми і мали постійне місце проживання в різних селах; бродячі, «перехожі» музиканти і актори, які не мали постійного місця перебування і регулярного заробітку. Особливість побутування тієї чи іншої категорії скоморохів наклала відбиток на стиль і характер гри, а також на репертуар.

Вистави скоморохів — це синтез театру, хореографії та інструментальної музики, де танець більшою мірою визначав ритміку композиції. Від цього залежало і використання певних ударних інструментів із властивими їм акустичними і художньо-виразними можливостями. Іноді скоморохи використовували предмети, що застосовувалися в побуті, які видавали багато шуму, виконуючи особливу функцію.

Скоморошество як феномен культури займало важливе місце в суспільному житті людей. Разом із тим самі скоморохи стали об'єктом неприязні, заборони з боку держави та церкви, про що свідчать нормативні акти, церковно-правові документи та інші джерела. Примітно те, що в них більшою мірою група ударних інструментів та виконання на них асоціюються з «чортівнею», гріхом.

Видається важливим і згадати про розвиток освіти в цей період. Слід зазначити, що про існування системної освіти в «епоху скоморохів» ми не можемо стверджувати, бо вона була тільки на початкових етапах свого становлення. Наприклад, навчання як складова частина освіти проходило в руслі неписьменної традиції, передавалося від майстра до учня з покоління в покоління. Одним з основних способів для отримання музичних знань і досвіду було переймання стилю гри, виконавських прийомів майстра. Тому на цьому етапі склалися дві форми освіти: самоосвіта і індивідуально-вибіркова освіта. Разом із тим варто підкреслити істотну відмінність між підходами до освіти, яка існувала в давні часи до поділу праці кожної людини на певні види діяльності і в так званій «період скоморохів на Русі», коли в період із моменту прийняття християнства на Русі скоморошество розглядається як вид професії, мистецтву якої необхідно було навчитися і за яку отримували заробіток. Це дає підставу припускати, що в період з IX по XVII століття навчання гри на ударних інструментах виходить на новий рівень розвитку.

Мистецтво скоморохів – безсумнівно, яскраве явище на Русі, яке, незважаючи на згасання усередині XVII століття, отримує новий виток, трансформуючись в інші форми.

У процесі роботи намітилося подальше перспективне коло питань, вивчення яких може стати предметом наукових пошуків, актуальних і важливих як для історії виконавства на ударних інструментах, так і для музичної педагогіки зокрема: проаналізувати підходи до виконавства на ударних інструментах та формування професійної системи освіти, зумовлені державною політикою в середині XVII – на початку XVIII століть, виникнення різноманітних видів професійної діяльності ударника, зокрема виявити їхню роль і функцію у військовій сфері, розглянути нові підходи і специфіку навчання гри на ударних інструментах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акты исторические, собранные и изданные археографической комиссией. Т. 4. (1645–1676 гг.) / под ред. главного редактора и члена археографической комиссии, придворного протоиерея И. Григорьевича. Санкт-Петербург : Типография 2-го Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1842. 604 с.

2. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской Империи археографической экспедицией императорской академией наук.

Т. 1. (1294–1598) / под ред. Г. Бередникова. Санкт-Петербург : Типография 2-го Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1836. 548 с.

3. Белкин А.А. Русские скоморохи. Москва : Наука, 1975. 192 с.

4. Варламов Д.И. Изменение мышления учащегося-музыканта в условиях академического образования. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. 2014. № 5. Ч. 2. С. 15–18. URL: <https://www.online-science.ru/userfiles/file/rcsqzqidocbuvfolx85zv8aglegdfjnz.pdf> (дата звернення 12.11.2020)

5. Галайская Р.Б. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка* : сборник ст. и материалов : в 2 ч. / под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. Ч. 1. Москва : Советский композитор, 1987. С. 216–228.

6. Дворцовые разряды. Том I (1612–1628 гг.). Санкт-Петербург : Типография II-ого отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1850. 1224 с.

7. Домострой Сильвестровского извода. 2-е изд. исправленное и дополненное. Санкт-Петербург : Типография И. Глазунова, 1902. 152 с.

8. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. Москва : Типография Семена Селивановского, 1818. 425 с. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=YeoGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення 13.11.2020).

9. Иванов П.И. Описание Государственного архива старых дел / сост. инспектором гос. арх. и чл. разных учен. о-в П. Ивановым. Москва : тип. С. Селивановского, 1850. 406 с. URL: <https://elib.rgo.ru/handle/123456789/216482> (дата звернення 02.10.2020)

10. История русского искусства: в 2 т. Москва: Изобразительное искусство, 1979, 1980. Т. 1 : Искусство X – второй половины XIX века / под редакцией М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. 1979. 319 с.

11. Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка* : сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. Ч. 1. Москва : Советский композитор, 1987. С. 6–38.

12. Николаева Е.В. Особенности освоения традиционной музыкальной культуры на начальном этапе развития отечественного музыкального образования народной ориентации. *Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование*. 2014. № 3(7). С. 134–147.

13. Півість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В.В. Яременка. Київ : Рад. письменник, 1990. 558 с. URL: <http://litopys.org.ua/pvlyar/yar.htm> (дата звернення 05.10.2020).

14. Полное Собрание Русских Летописей, изданное археографической комиссией. Том 3. Санкт-Петербург : Типография Эдуарда Праца, 1841 г. 308 с.

15. Стоглав. Казань : Тип. Губернского правления, 1862. 454 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952#?page=440> (дата звернення: 12.10.2020)

16. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: материалы и исслед., собранные д. чл. П. П. Чубинским. Том 3, 1872 г. Санкт-Петербург : Издан под наблюдением д. чл. Н.И. Костомарова, 1877 г. 488 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=3199> (дата звернення 09.11.2020).

17. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. Санкт-Петербург : Типография Э. Арнгольда, 1889 год. 191 с.

18. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I, вып. 1. Москва; Ленинград : Музсектор. 1928. 217 с.

19. Юрков С.Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество. Юрков С.Е. *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.)*. Санкт-Петербург, 2003. С. 36–51. URL: <http://ec-dejavu.ru/s/Skomoroh.html> (дата звернення 03.10.2020).

REFERENCES

1. Grigorievich, I. (Eds.). (1842). *Akty istoricheskiye, sobrannyye i izdannyye arkhеографической комиссии*. [Historical acts, collected and published by the archaeological commission]. Vol. 4. Saint Petersburg: Tipografiya 2-go Otdeleniya Sobstvennoy Yego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii [in Russian].

2. Berednikov, G. (Eds.). (1836). *Akty, sobrannyye v bibliotekakh i arkhivakh Rossiyskoy Imperii arkhеографической экспедиции императорской академии наук*. [Acts collected in the libraries and archives of the Russian Empire by the archaeological expedition of the Imperial Academy of Sciences]. Vol. 1. Saint Petersburg: Tipografiya 2-go Otdeleniya Sobstvennoy Yego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii [in Russian].

3. Belkin, A.A. (1975). *Russkiye skomorokhi*. [Russian buffoons]. Moscow: Nauka [in Russian].

4. Varlamov, D.I. (2014). *Izmeneniye myshleniya uchashchegosya-muzykanta v usloviyakh akademicheskogo obrazovaniya*. [Changes in the thinking of a student-musician in the conditions of academic education]. *Gumanitarnyye, sotsial'no-ekonomicheskiye i obshchestvennyye nauki. – Humanities, socio-economic and social sciences*, 5 (2), 15–18. Retrieved from <https://www.online-science.ru/userfiles/file/rcsqpidoc6uvfolx85zv8aglegdfjnz.pdf> [in Russian].

5. Galayskaya, R.B. (1987). *Korotko o zarozhdenii i razvitii russkogo muzykal'nogo etnoinstrumentovedeniya*. [Briefly about the origin and development of Russian musical ethnoinstrumentology]. Ye.V. Gippius. (Eds.), *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya*

muzyka. – Folk musical instruments and instrumental music. Vols. 1, pp. 216–228. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

6. Dvortsovyye razryady. [Palace categories]. (1850). Saint Petersburg: Tipografiya II-ogo otdeleniya sobstvennoy Yego Imperatorskogo Velichestva kantselyarii [in Russian].

7. Domostroy Sil'vestrovskogo izvoda. [Domostroy Sylvestrovsky izvod] (1902) (2nd ed., rev). Saint Petersburg, Tipografiya I. Glazunova.

8. Drevniye rossiyskiye stikhotvoreniya, sobrannyye Kirsheyu Danilovym, i vtorichno izdannyye, s pribavleniyem 35 pesen i skazok, dosele neizvestnykh, i not dlya napeva. [Ancient Russian poems, collected by Kirsha Danilov, and re-published, with the addition of 35 songs and fairy tales, hitherto unknown, and notes for tune] (1818). Moscow : Tipografiya S. Selivanovskogo. Retrieved from <https://books.google.com.ua/books?id=Ye0GAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> [in Russian].

9. Ivanov, P.I. (1850). Opisaniye Gosudarstvennogo arkhiva starykh del. [Description of the State Archive of Old Affairs]. Moscow: Tipografiya S. Selivanovskogo. Retrieved from <https://elibrigo.ru/handle/123456789/216482> [in Russian].

10. Rakova, M.M. & Ryazantsev, I.V. (Eds.) (1979). Istoriya russkogo iskusstva. [History of Russian art]. (Vols. 1). Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. [in Russian].

11. Matsiyevskiy, I.V. (1987). Osnovnyye problemy i aspekty izucheniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'noy muzyki. Main problems and aspects of studying folk musical instruments and instrumental music. Ye.V. Gippius. (Eds.), Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka – Folk musical instruments and instrumental music. (Vol. 1), (pp.6-38). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

12. Nikolaeva, Y.V. (2014). Osobennosti osvoyeniya traditsionnoy muzykal'noy kul'tury na nachal'nom etape razvitiya otechestvennogo muzykal'nogo obrazovaniya narodnoy oriyentatsii. [Features of the development of traditional musical culture at the initial stage of development of national musical education of national orientation]. Vestnik kafedry YUNESKO Muzykal'noye iskusstvo i obrazovaniye. Bulletin of the UNESCO Chair Musical Art and Education, 3(7), 134 –147. [in Russian].

13. Yaremenko, V.V. (Eds) (1990). Povist' vremyanykh lit: Litopys (Za Ipat'skym spyskom). [The Tale of Bygone Years: Chronicle (According to the Ipat List)] (V.V. Yaremenko Trans.). Kyiv: Rad.pys'mennyk. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/pvlyar/yar.htm> [in Ukrainian].

14. Polnoye Sobraniye Russkikh Letopisey, izdannoye arkhograficheskoy komissiyey. [Complete Collection of Russian Chronicles, published by the archaeological commission] (1841). Saint Petersburg: Tipografiya Eduarda Pratsa [in Russian].

15. Stoglav. [Stoglav]. (1862). Kazan: Tip. Gubernskogo pravleniya. Retrieved from: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952?#page=440> [in Russian].

16. Chubinsky, P.P. (1872) Trudy etnograficheskoy i statisticheskoy ekspeditsii v Zapadno-Russkiy kray, snaryazhennoy Imperatorskim Russkim Geograficheskim Obshchestvom. Yugo-Zapadnyy otdel [Proceedings of an ethnographic and statistical expedition to the West Russian Territory, equipped by the Imperial Russian Geographical Society. Southwest department] (Vol. 3). Saint Petersburg. Retrieved from: <https://elibrary.ru/view.html?&id=3199> [in Russian].

17. Famintsyn, A.S. (1889). Skomorokhi na Rusi [Buffoons in Rus]. Saint Petersburg: Tipografiya E. Arngol'da [in Russian].

18. Findeisen, N.F. (1928). Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century] (Vols 1). Moscow; Leningrad: Muzsektor [in Russian].

19. Yurkov, S.Ye. (2003). «Smekhovaya» storona antimira: skomoroshstvo. [“Laughing” side of the anti-world: buffoonery]. Pod znakom groteska: antipovedeniye v russkoy kul'ture (XI – nachalo XX vv.). Under the Sign of the Grotesque: Antibehavior in Russian Culture (11th – early 20th centuries), (pp. 36–51). Saint Petersburg. Retrieved from: <http://ec-dejavu.ru/s/Skomoroh.html> [in Russian].

УДК 781.68: 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-18>**Уляна Богданівна Молчко**

ORCID: 0000-0003-1519-6053

доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
u.molchko@gmail.com

Регіна Станіславівна Вакс

ORCID: 0000-0002-0323-692X

бакалавр
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
regina.waks@gmail.com

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС ЮНИХ ПІАНІСТІВ ІМЕНІ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Мета роботи – простежити культурно-музичний внесок провідного фортепіанного змагання як важливого чинника у справу відродження та популяризації композиторської спадщини українського композитора Нестора Нижанківського та розкрити роль конкурсного заходу в поліпшенні виховання нових піаністів-професіоналів. **Методологія дослідження** спирається на культурологічний, творчо-діяльнісний методи. **Наукова новизна** полягає у визначенні динаміки розвитку інструментального змагання в сучасному національному мистецькому середовищі. А також здійснюється спроба привернути увагу викладачів-піаністів до фортепіанних творів корифея української музики Нестора Нижанківського задля більшого застосування їх у концертних та навчальних програмах. **Висновки.** На початку 90-х років ХХ століття відбувається повернення громадськості незаслужено забутих імен митців, котрі через складні суспільно-політичні обставини були вилучені з наукового та культурно-освітнього обігу, а їхня композиторська спадщина знищена або розкидана по світу. У часи відродження української культури фортепіанні п'єси Нестора Нижанківського повертаються в концертний та навчальний простір. Вони є глибоко національні та спираються на особливості українських пісенних джерел. Народно-жанровий ґрунт

фортепіанних творів композитор подає через призму стильових засад пізнього музичного романтизму, імпресіонізму, експресіонізму. Образно-емоційне насичення його інструментальних п'єс дало поштовх до проведення Всеукраїнського конкурсу юних піаністів імені Нестора Нижанківського в рідному, галицькому місті Стрию. Автори статті розглядають динаміку розвитку цього мистецького заходу Львівщини спочатку як регіонального, а згодом всеукраїнського рівня, метою якого є вшанування та популяризація композиторського надбання Нестора Нижанківського, а також формування нової, високопрофесійної піаністичної еліти. Висвітлено культурно-освітню діяльність визначних сучасних піаністів-педагогів, фундаторів української фортепіанної школи, в складі журі. Проаналізовано особливості програмних вимог конкурсу, які охоплюють всі стильові напрями фортепіанного репертуару. Здійснено огляд творчості яскравих самобутніх молодих виконавців, що проявили себе на Всеукраїнському конкурсі юних піаністів імені Нестора Нижанківського, та висвітлено їх подальший професійний ріст у царині фортепіанного виконавства та педагогіки. Автори дослідження вбачають перспективи розвитку інструментального змагання в залученні нових комунікаційних технологій, які будуть сприяти популяризації української фортепіанної музики, зокрема композицій Нестора Нижанківського, та охопленню дедалі більшої частини соціокультурного свідомого громадянства.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, Нестор Нижанківський, місто Стрий, конкурс піаністів, інструментальний репертуар.

Molchko Ulyana Bogdanivna, Associated Professor at the Department of Science Musical Sciagraphy and Pianoforte of the Institute of Music of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Vaks Rehina Stanislavivna, Undergraduate Student at the Institute of Music of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

All-Ukrainian competition for young pianists named after Nestor Nyzhankivsky: achievements and prospects

The purpose of the article is to trace the cultural and musical contribution of a leading piano competition as an important factor in the revival and popularization of Nestor Nyzhankivsky's heritage and to reveal the role of the competition to improve education of the new professional pianists.

The research methodology is based on culturological, creative and practical methods. **The scientific novelty** lies in certain dynamics of development of instrumental competition in the modern national artistic environment. The article also attempts to draw the attention of pianists-teachers to the piano works of the leading figure of Ukrainian music Nestor Nyzhankivsky so they could be used more often in concert and educational programs.

Conclusions. In the early 1990s, the public returned the undeservedly forgotten names of those artists who, due to difficult socio-political circumstances, were removed from scientific and cultural-educational circulation and their compositional heritage was either destroyed or otherwise scattered around the world. During the revival of Ukrainian culture, Nestor Nyzhankivsky's piano

pieces returned to the concert and educational space. They are deeply national and rely on the peculiarities of Ukrainian song sources. The composer presents the folk-genre basis of piano works through the prism of stylistic foundations of late musical romanticism, impressionism, expressionism. The image and emotional saturation of his instrumental pieces gave impetus to the All-Ukrainian competition of young pianists in his native Galician city of Stryi. The authors consider the dynamics of development of this artistic event first on the regional and later on the All-Ukrainian level, the purpose of which is to honor and popularize Nestor Nyzhankivsky's composer's heritage and form a new, highly professional pianist elite. The article focuses on cultural and educational activities of prominent modern pianists-teachers – founders of the Ukrainian piano school as part of the jury. It analyzes peculiarities of the program requirements of the competition, which cover all stylistic directions of the piano repertoire and gives a review of bright original young performers who appeared at the All-Ukrainian competition of young pianists named after Nestor Nyzhankivsky highlighting their further professional growth in the field of piano performance and pedagogy. The authors also see prospects for expansion of the competition in attracting new communication technologies that will contribute to a wider popularization of Ukrainian piano music including compositions by Nestor Nyzhankivsky and raise socio-cultural awareness of citizens.

Key words: *piano performance, Nestor Nyzhankivsky, city of Stryi, pianists competition, instrumental repertoire.*

Актуальність теми дослідження. На початку 90-років ХХ століття відбувається відродження суспільно-естетичних цінностей в українській культурі, яке супроводжується поверненням у науковий та мистецький обіг несправедливо забутих імен композиторів та їхніх творчих надбань. До таких постатей належить фундатор української музики, піаніст, педагог, громадський діяч, музичний критик Нестор Нижанківський (1983–1940). У 1992 році був започаткований один із перших фортепіанних конкурсів для молоді в українському мистецькому просторі періоду незалежної України. Саме впровадження та розвиток національної конкурсної справи дає ґрунт для формування фортепіанної школи та «стимулює подальший прогрес, активність, виявлення талановитої молоді, яскравих особистостей, сприяє культуротворчій діяльності» [1, с. 57]. Витримавши складні державотворчі процеси, економічні кризові ситуації в період становлення нашої країни, зазначений конкурс вже більше двадцяти восьми років дає українській культурно-освітній громадськості нових піаністів. Тому нині висвітлення здобутків та перспектив цього вагомого музичного змагання в Галичині є актуальним.

Про діяльність Всеукраїнського конкурсу юних піаністів імені Нестора Нижанківського можна почерпнути інформацію з журнально-газетних репортажів Л. Філоненка [8, с. 14], Л. Тиченко [5, с. 4; 6, с. 4; 7, с. 3], О. Чумак [9, с. 2], в дослідженні У. Молчко [2, с. 15] та ювілейному виданні до 100-річчя Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського [4, с. 45].

Мета дослідження – простежити культурно-музичний внесок провідного фортепіанного змагання як важливого чинника у справу відродження та популяризації композиторської спадщини українського митця Нестора Нижанківського та розкрити роль конкурсного заходу в поліпшенні виховання нових піаністів-професіоналів.

Наукова новизна полягає у визначенні динаміки розвитку інструментального змагання в сучасному національному мистецькому середовищі.

Виклад основного матеріалу. На тлі суспільно-політичних перебудов кінця ХХ століття, відновлення культурних традицій попередніх поколінь, місто Стрий, що на Львівщині, поставило собі за мету повернути ім'я корифея українського мистецтва Нестора Нижанківського. У доробку композитора низка фортепіанних творів, які є «невичерпною скарбницею для професійної музики» [2, с. 16], а саме: «Твори для молоді», «Вальс», «Коломийка», «3 мого шоденника», «Мала прелюдія», «Відповідь на картку з Мадриду», «Марш», «Маленька сюїта», «Спомин», «Інтермеццо», «Прелюдія і fuga на українську тему», «Fuga на тему В-А-С-Н», «Великі варіації». Л. Філоненко зазначає, що його музика «виплекана на народнопісенному ґрунті, не поступається з точки зору професіоналізму кращим світовим взірцям» [8, с. 14].

Власне ця оригінальна інструментальна спадщина Н. Нижанківського надихнула педагогічний колектив Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського на організацію та проведення фортепіанного конкурсу. «З ініціативи викладачів II фортепіанного відділу О. Бурин, Г. Максимової, О. Білик, М. Франків і при великому сприянні директора Б.І. Бойка було започатковано обласний конкурс юних піаністів ім. Н. Нижанківського, який став продовженням роботи з відродження музичної спадщини Н. Нижанківського» [4, с. 45], – засвідчують сторінки історії Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського. Отже, у 1992 році на

базі згаданого вище навчального закладу було започатковано конкурс юних піаністів. 15–16 грудня 1994 року був проведений I Регіональний конкурс піаністів ім. Н. Нижанківського, а 21–24 травня 1997 року музичне змагання набуло статусу всеукраїнського. «Особливістю стрийського конкурсу юних піаністів є те, що він єдиний у країні, який створений на базі звичайної музичної школи», – наголошує Л. Тиченко [5, с. 4].

Організаційний комітет відразу задав високу виконавську планку, запровадивши два тури. Програма I туру включала: поліфонічний твір, п'єсу українського композитора, етюд або віртуозну п'єсу, у II турі для обов'язкового виконання були соната композитора-класика (I або II та III частини), твір Н. Нижанківського, твір сучасного українського композитора.

Якщо в перших проведеннях конкурсу взяли участь виконавці з 5 областей України (Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська, Рівненська, Тернопільська), то згодом географія розширилася, охопивши 19 регіонів України, а також приєдналися учасники з Німеччини, Сербії, АР Крим. Висвітлюючи здобутки III Всеукраїнського конкурсу юних піаністів імені Нестора Нижанківського, журналіст Оксана Чумак наводить слушні слова Народного депутата Ігоря Осташа, який зазначив, що це музичне змагання є своєрідною соборністю, «бо з усіх українських земель, далеких і близьких, зібрав цей чудовий конкурс дитячі таланти» [9, с. 2]. Упродовж двадцяти восьми років популярність Всеукраїнського конкурсу юних піаністів імені Нестора Нижанківського якісно зросла, що дало змогу «ознайомити з нею (фортепіанною творчістю Нестора Нижанківського – У. М., Р. В.) всю нашу країну» [7, с. 3].

Професійного обличчя музичному змагання надало високопрофесійне журі у складі провідних піаністів-педагогів України. Головами журі були: Марія Крушельницька (Народна артистка України, професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка), Лідія Крих (професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка), Йозеф Ермін (Народний артист України, професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка), Ігор Пилатюк (Народний артист України, ректор, професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка), Олена Пилатюк (Заслужений діяч мистецтв України, професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка).

Упродовж років до складу членів журі входили: Б. Архімович, Ю. Кот, О. Ліфоренко (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського); О. Максимов, Т. Микитка (Донецька державна консерваторія ім. С. Прокоф'єва); В. Дашковський (Одеська національна музична академія державна ім. А. Нежданової); Г. Блажкевич, Й. Ермін, О. Криштальський, О. Мамченко (Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка); Т. Веркіна (Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського); У. Молчко (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка); О. Полянський (начальник відділу аналізу і прогнозування діяльності навчальних закладів); Д. Борис (Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича); Х. Сковронська (Дрогобицьке державне музичне училище); Т. Воробкевич (Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької); О. Білик (Стрийська ДМШ ім. О. Нижанківського); Г. Ониськів (Львівська ДМШ № 3); Ю. Дарморіс (методист 1-ої категорії управління культури облвиконкому, відповідальний секретар); Н. Терляхіна (Одеське училище мистецтв і культури ім. К. Данькевича).

За всю історію проведення Всеукраїнського конкурсу юних піаністів ім. Н. Нижанківського у змаганнях взяло участь понад 430 учасників. Для когось конкурс став першою сходинкою серйозних випробувань, а когось надихнув на активну творчість, збагатив неоціненним досвідом. Не дивно, що близько 70 учасників вибрали для себе шлях професійного музиканта.

Варто навести численний перелік піаністів, переможців зазначеного конкурсу: *Олена Адігналова (Денис)* – очолює відділ спеціального фортепіано Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського; *Тарас Гуцак* – хоровий диригент, працює в Галицькому камерному хорі (м. Львів); *Оксана Дітчук* – концертмейстер кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка; *Ліана Красюк* – аспірантка при Музичній академії ім. К. Ліпінського у м. Вроцлаві (Польща); *Марта Андрусів (Білик)* – викладач фортепіано в Стрийській дитячій школі мистецтв; *Габрієла Асталош* – кандидат мистецтвознавства, старший викладач камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка; *Галина Дицьо* – кандидат педагогічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного універси-

тету імені Івана Франка; *Таїсія Запісочна* – здобула професійну освіту в Ужгородському державному музичному коледжі імені Дезидерія Задора; *Іван Лисик* – викладач та концертмейстер Стрийської дитячої хорової школи «Щедрик»; *Тетяна Ляшенко (Андрієвська)* – викладач фортепіано Дрогобицької дитячої музичної школи № 1; *Наталія Марфинець* – працювала в Празькій консерваторії, нині працює та виступає в США; *Зоряна Сов'як (Герасимович)* – викладач Дрогобицької дитячої музичної школи № 1; *Анастасія Шанскова* – навчалася в Київській національній музичній академії ім. П. Чайковського; *Еліна Аксельруд* – концертуюча піаністка в Україні, США, Швейцарія, здобула ступінь бакалавра у Нью-Йорку, завершила аспірантуру Бостонської консерваторії в США та доповнювала свою освіту в навчальних закладах Швейцарії та Італії; *Юлія Компанієць* – після закінчення Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського виступає як солістка камерного ансамблю в Києві; *Василь Котис* – лауреат численних українських та міжнародних конкурсів, концертуючий піаніст, з 2009 року навчається у Вищій Школі Музики та Театру в м. Росток (Німеччина) у класі професора Матіаса Кіршнерайта; *Ірина Лемех* – лауреат міжнародних конкурсів, працює в Київській дитячій музичній школі № 35 та в Національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова; *Людмила Путятицька* – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П.І. Чайковського; *Юлія Гошко* – викладач та концертмейстер ДМК ім. В. Барвінського; *Олесь Клок* – закінчив консерваторію у м. Глазго (Великобританія); *Микола Колотиленко* – кандидат мистецтвознавства, випускник КНМАУ ім. П. Чайковського; *Тетяна Артимук* – закінчила КНМАУ ім. П. Чайковського; *Дарія Бухарцева* – лауреат численних міжнародних конкурсів; *Ольга Зарітовська* – завершила Нюрнберзьку консерваторію, концертуюча піаністка (Україна-Німеччина); *Маргарита Попова* – викладач Севастопольської дитячої школи мистецтв ім. Я. Флієра; *Анна Седова* – випускниця Маріупольського коледжу культури і мистецтв; *Юлія Сухорукова* – навчалася в Івано-Франківському музичному коледжі ім. Д. Січинського; *Христина Сапиляк* – дипломант численних міжнародних конкурсів (ім. В. Крайнева та ім. В. Горовіца), завершила навчання в Харківському національному університеті мис-

теств ім. І.П. Котляревського; *Любов Фатуєва* – навчалася в КНМАУ ім. П. Чайковського; *Олександр Чусовітін, Марта Абрамів, Валентин Смородін, Василина Кріль, Галина Домін, Софія Коваленко, Дмитро Ярош, Віолетта Мирдич, Ярослав Петрінець, Валерія Царенська, Анна Ковальчук, Ігор Когут, Соломія Мартинюк* – здобули фах фортепіанного педагога в Дрогобицькому музичному коледжі ім. В. Барвінського; *Таїсія Агранович* – навчалася в Санкт-Петербурзькій державній консерваторії ім. М. Римського-Корсакова; *Анастасія Борінова* – викладач Харківської дитячої музичної школи; *Дарина Іванковська* – викладач та концертмейстер Миколаївської ДШМ; *Анастасія Кравченко* – викладач флейти у Стрийській ДМШ ім. О. Нижанківського; *Софія Нагірна* – навчалася в ЛНМА ім. М. Лисенка; *Рафаель Салімов* – опановував фортепіанний фах у Харківському музичному коледжі ім. Б. Лятошинського; *Анна Анашкіна* – навчалася в Грацькому університеті імені Карла і Франца; *Максим Борінов* – вдосконалював педагогічний фах у ХНУМ ім. І. Котляревського; *Юлія Гринчишин* – навчалася в ЛНМА ім. М. Лисенка; *Аріна Доровських* – вчилася в Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової; *Діана Залісна* – була студенткою КНМАУ ім. П. Чайковського; *Христина Марцінковська, Марта Бойко, Соломія Саламанюк* – здобувачі фортепіанної освіти Львівського музичного коледжу ім. С. Людкевича; *Ярослав Мішко* – аспірант ЛНМА ім. М. Лисенка; *Регіна Вакс та Софія Пучковська* – навчаються в ДДПУ ім. І. Франка; *Катерина Войцуцька* – вдосконалює педагогічну майстерність піаністки в Південноукраїнському національному педагогічному університеті ім. К.Д. Ушинського; *Ангеліна Даценюк* – лауреат багатьох конкурсів (ім. С. Ріхтера (м. Житомир) та ім. В. Горовіца (м. Київ)); *Софія Йоц-Холодько* – вступила у Волинський коледж культури і мистецтв ім. І.Ф. Стравінського; *Софія Квас, Софія Латик, Валерія Шаніро* – навчаються у ЛНМА ім. М. Лисенка; *Богдан Фера* – здобуває фах в Ужгородському музичному коледжі ім. Д. Задора; *Інна Шковелюк* – вдосконалювала виконавські навички в НПУ ім. М. Драгоманова.

Давши добрий старт для зростання молодих музикантів, Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Н. Нижанківського став «трампліном» їхнього професійного росту. Чисельність учасників цього музичного змагання в Галичині щороку зростає, географія розширюється, а «незмін-

ним залишається лише завдання конкурсу – підтримка юних талантів, якими так багата наша земля, пропаганда українського музичного мистецтва» [6, с. 4].

21–23 травня 2021 року планується провести VIII Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Н. Нижанківського. Відбулись деякі зміни в умовах конкурсу: повернулись до двох вікових груп – молодша (учасники, яким на момент проведення конкурсу 9–11 років) та старша (12–15 років). І тур буде проводитись за відеозаписами, які варто надіслати на електронну адресу школи до 1 березня 2021 року. Учасник озвучує лише програму виступу (без оголошення прізвища, ім'я, назви навчального закладу). Журі прослуховуватиме конкурсантів за порядковим номером та до 15 березня 2021 року має визначити переможців I туру. Оргкомітет на електронну адресу до 1 квітня переможцям I туру має надіслати запрошення для участі у II турі, який відбудеться 21–23 травня 2021 року в місті Стрий.

Лауреати отримають грошові нагороди у розмірі від 2000 до 7000 гривень, а Гран-прі конкурсу становитиме 10 000 гривень. Конкурсанти також будуть відзначені дипломами за краще виконання твору Н. Нижанківського, за краще виконання віртуозного твору та за краще виконання твору кантиленного характеру.

Сподіваємось, майбутній конкурс виконає свою місію з виявлення та підтримки обдарованої молоді, узагальнення методики гри на фортепіано, поширення досвіду роботи викладачів-піаністів та пропаганди творів українських композиторів.

Висновки. Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Н. Нижанківського влився в сучасне культурно-освітнє життя, де «музичні конкурси є важливим засобом вияву та заохочення талановитих музикантів, мистецька місія в них – сприяти розвитку музичного мистецтва в Україні, що отримує свій прояв в двох векторах: в контексті соціокультурного становлення та в контексті розвитку професійного музично-виконавського мистецтва» [3, с. 119–120].

Підсумовуючи досягнення діяльності цього музичного змагання, можна зазначити, що він сприяє професійному розвитку молодих піаністів-виконавців, створюючи ґрунт для розвитку національної фортепіанної культури. У наш цифровий час хотілось би, щоб цей мистецький захід мав свою

інтернет-сторінку з історією конкурсу, яка буде відображена у світлинах, афішах, відео, спогадах учасників та анонсах майбутніх подій. Всеукраїнський конкурс юних піаністів імені Н. Нижанківського продовжує і розвиває культурно-музичні традиції української фортепіанної школи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання : навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ : вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. 309 с.
2. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. Дрогобич : Коло, 2001. 68 с.
3. Поліщук А., Сабрі С. Інструментальні конкурси в сучасному мистецькому дискурсі. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 116–120.
4. Сторінки історії. До 100-річчя заснування Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського. Стрий : ТОВ «Видавничий дім «Укрпол», 2013. 256 с.
5. Тиченко Л. Дзвінки акорди рідного міста. *Гомін волі*. 2006. 3 червня. С. 4.
6. Тиченко Л. Звучала музика в Стрию. *Гомін волі*. 2009. 23 травня. С. 4.
7. Тиченко Л. Травневі акорди Стрия. *Гомін волі*. 2013. 25 травня. С. 3.
8. Філоненко Л. Присвячено Несторові Нижанківському. *Музика*. 1993. № 14. С. 14.
9. Чумак О. Стрийський вальс. *Гомін волі*. 2003. 27 травня. С. 2.

REFERENCES

1. Guralnyk, N. (2011). Scientific and pedagogical school of pianists in the theory and practice of music education and upbringing: a textbook for higher education institutions. Kyiv: NPU publishing house named after MP Dragomanova [in Ukrainian].
2. Molchko, U. (2001). Piano works by Nestor Nyzhankivsky. Drogobich: Kolo [in Ukrainian].
3. Polishchuk, A., Sabri, S. (2019). Instrumental competitions in contemporary art discourse. Culture and modernity. Vol. 2. P. 116–120 [in Ukrainian].
4. Pages of history. To the 100th anniversary of the founding of the Stryi children's music school named after O. Nyzhankivsky. (2013). Striy: "Ukrpol Publishing House LLC" [in Ukrainian].
5. Tychenko, L. (2006). Ringing chords of the hometown. The din of freedom. 3 June. P. 4 [in Ukrainian].
6. Tychenko, L. (2009). Sounded music in Striy. The din of freedom. 23 May. P. 4 [in Ukrainian].

7. Tychenko, L. (2013). May chords of Stryi. The din of freedom. 25 May. P. 3 [in Ukrainian].
8. Filonenko, L. (1993). Dedicated to Nestor Nyzhankivsky. Music. Vol. 14. P. 14 [in Ukrainian].
9. Chumak, O. (2003). Stryi waltz. The din of freedom. 27 May. P. 2 [in Ukrainian].

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-19>

Лариса Миколаївна Лобода

ORCID: 0000-0001-5446-2380

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

loboda_l@i.ua

АКТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ОПЕРНИХ СПІВАКІВ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

*Метою статті є комплексне вивчення принципів формування вокальної техніки оперних співаків, що існують у різних вокально-педагогічних методиках. Вказаний напрямок дослідження дозволяє на підставі проведеного аналізу багатолітнього емпіричного досвіду вокалістів-практиків виявити систему універсальних настанов у процесі формування вокальних навичок. **Методологічною основою статті є системний підхід до вивчення вокальної техніки сучасних оперних співаків з включенням історичного, виконавського, методичного та емпіричного підходів. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній процес формування вокальної техніки отримує комплексне вивчення, що включає вивчення його і як фізіологічного акту, і як складного психологічного явища. Цілісне уявлення про необхідні складові частини сучасної вокальної техніки базуються на осмисленні єдності предметного змісту теоретичного, історичного, виконавського, методичного та художнього аспектів професійної діяльності вокаліста і визначення її теоретико-методологічних основ. **Висновки.** Системне вивчення методичних принципів виховання вокалістів та аналіз вокальної техніки сучасних оперних співаків не тільки підтверджує, що володіння технікою***

оперного співу є однією з основних вимог професії оперного артиста і необхідною умовою, що забезпечує можливість реалізації оперним співаком своїх музично-художніх намірів, а й дозволяє визначити основні «складові» співочої техніки.

Вихідною точкою актуальної вокальної методики під час процесу роботи над технікою співу є опора на нові уявлення та засвоєння професійної парадигми мислення як комплексної системної програми, яка дозволяє створювати широкі можливості освоєння співочої професії. При цьому вже в процесі роботи над вокальною технікою співак отримує не тільки комплексні професійні знання стосовно функціонування вокального апарату, а також і виконавські професійні навички для створення під час виконання відповідного та досконалого художнього образу.

Ключові слова: вокальне мистецтво, виконавська діяльність, постава голосу, творчий потенціал співака, вокальна методика, «прикриття звуку».

Loboda Larysa Mykolaivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Actual principles of formation of vocal technique of opera singers: methodical aspect

The aim of the article is a comprehensive study of the principles of formation of vocal technique of opera singers, existing in various vocal and pedagogical methods. The specified direction of research allows to reveal on the basis of the carried-out analysis of long-term empirical experience of vocalists-practitioners, system of universal attitudes in the course of formation of vocal skills. **The methodological basis** of the article is a systematic approach to the study of vocal technique of modern opera singers, with the inclusion of historical, executive, methodological and empirical approaches. **The scientific novelty** of the article is that in it the process of formation of vocal technique receives a comprehensive study, including the study of it as a physiological act and as a complex psychological phenomenon. A holistic view of the necessary components of modern vocal technique is based on understanding the unity of the subject content of the theoretical, historical, executive, methodological and artistic aspects of the vocalist's professional activity and determining its theoretical and methodological foundations. **Conclusions.** Systematic study of the existing methodological principles of vocal education and analysis of vocal technique of modern opera singers not only confirms that mastering the technique of opera singing is one of the main requirements of the opera profession and a necessary condition for the opera singer to realize his musical and artistic intentions. the main "components" of singing technique. The starting point of the current vocal technique in the process of working on the technique of singing is to rely on new ideas and mastering the professional paradigm of thinking as a comprehensive system program that allows you to create ample opportunities to learn the singing profession. At the same time, already in the process of working on vocal technique, the singer not only receives comprehensive professional knowledge about the functioning

of the vocal apparatus, but also executive professional skills as a necessary component to create during the performance of the appropriate and perfect artistic image.

Key words: *vocal art, performing activity, voice posture, creative potential of the singer, vocal technique, “hidden sound”.*

Актуальність. Виявлення та характеристика відмінностей у теоретичних настановах та педагогічних принципах вокальної підготовки співака є надзвичайно важливим та актуальним напрямом у системі сучасної музичної освіти. Зазначимо, що для успішного формування вокальних навичок та розвитку виконавських здібностей необхідним є комплексний підхід до цього складного завдання з боку педагога. Якщо співак-виконавець у своїй творчості керується сформованим в області суб’єктивних художніх уявлень суто індивідуальним за змістом творчим методом, демонструючи при цьому естетично переконливий художній результат, то це для нього можна вважати професійно і творчо цілком достатнім.

У процесі формування унікальної творчої індивідуальності виконавця та виконавських навичок вокаліста педагог повинен поєднувати різноманіття творчих та виховних завдань що стоять перед ним, як сутнісну підставу специфіки професії, а заняття з кожним конкретним студентом трактувати як важливий етап художньо-педагогічної творчості. У педагогічній практиці вокаліст повинен зосереджувати свою увагу не тільки на суто постановці голосового апарату студента, а ще й на розвитку його творчої індивідуальності, професійно й чітко оцінюючи цілісність унікальності його природного творчого потенціалу, та адекватно визначаючи перспективи розвитку в професійному співочому оформленні. Роз’яснення даних методичних аспектів й основних принципів формування вокальної техніки оперних співаків є надзвичайно актуальною та складною проблемою, що стоїть перед сучасним педагогом-вокалістом.

Загальний огляд літератури за темою. Серед багатьох праць, присвячених розгляду принципів формування вокальної техніки оперних співаків, треба виділити декілька груп досліджень. По-перше – це історичні огляди літератури про співоче мистецтво і наявні техніки співу оперних співаків (К. Мазурін, В. Багадуров, І. Назаренко, та ін.); по-друге, це роботи, присвячені виявленню природничим аспектам фонації у співі

і осмисленню їх у художньо-педагогічній практиці (М. Гарсія, Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, Р. Юссон, та ін.); по-третє, це дослідження, спрямовані на вивчення специфічних методичних параметрів професійної співочої підготовки в класі сольного співу (Т. Глушакова, В. Крючков, М. Павлова, Л. Пашкіна, та ін.). При цьому ретроспектива досліджуваної нами проблеми може розглядатися у зв'язку з еволюцією самого мистецтва опери і з тими змінами в науці, якими визначалися спрямованість і можливості досліджень технічного аспекту співочого процесу.

Метою статті є комплексне вивчення принципів формування вокальної техніки оперних співаків, що існують у різних вокально-педагогічних методиках. Вказаний напрямок дослідження дозволяє на підставі проведеного аналізу багатолітнього емпіричного досвіду вокалістів-практиків виявити систему універсальних настанов у процесі формування вокальних навичок. **Методологічною основою** статті є системний підхід до вивчення вокальної техніки сучасних оперних співаків з включенням історичного, виконавського, методичного та емпіричного підходів. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній процес формування вокальної техніки отримує комплексне вивчення, що включає вивчення його і як фізіологічного акту, і як складного психологічного явища. Цілісне уявлення про необхідні складові частини сучасної вокальної техніки базуються на осмисленні єдності предметного змісту теоретичного, історичного, виконавського, методичного та художнього аспектів професійної діяльності вокаліста і визначенні її теоретико-методологічних основ.

Викладення основного матеріалу. У сучасному виконавському мистецтві галузь вокального виконавства демонструє нові форми й якості, а також значно розширила свій творчий діапазон, увібрала в себе різноманіття жанрово-стильових параметрів музики, видів й форм музичної діяльності. На сучасних музичних сценах гармонійно й плідно співіснують різні види музично-сценічних творів, серед яких провідне місце та найбільшу популярність отримують такі жанрові форми, як опера, мюзикл, оперета, музично-драматичний спектакль, а також різні види камерно-вокального виконавства. Кожен з означених жанрових різновидів музичного мистецтва вимагає свого характерного вирішення у піднесенні вокального матеріалу. У зв'язку із цим велике значення у вокальному вико-

навському мистецтві займає тенденція набуття виконавцями-вокалістами специфічних навичок, притаманних певній галузі мистецтва, у якій принципи вокального інтонування та самої постановки голосу мають характерні та специфічні риси. Окрім того, можна спостерігати виникнення двох окремих виконавських категорій співаків, серед яких перша виділяється посиленням суто вокально-співочого нахилу, у другій, більш універсальній, можна спостерігати вираження комплексного виконавського підходу, що включає в себе акторську майстерність, сценічний рух. Слід зазначити, що саме другий варіант сьогодні є найбільш затребуваним та актуальним, адже за допомогою нього можливо більш повно розкривати художньо-образну сферу твору, який виконує вокаліст.

Під час розгляду вокально-педагогічного процесу як системи методичних та художньо-виконавських настанов відкривається можливість простеження та усвідомлення шляху професійного становлення співака та розкриття його творчого потенціалу. У даному підході виокремлюються декілька надзвичайно важливих проблем, які мають провідне значення у виявленні всіх аспектів професійного формування вокаліста, серед яких провідне значення мають проблеми інтонування та принципи вокального тембрового вираження художнього образу.

Серед багатьох музикознавчих та мистецтвознавчих робіт, у тому числі у роботах видатного педагога та театрознавця А. Авдєєва, існує думка про те, що якщо специфічною особливістю мистецтва в цілому є образне відображення дійсності, то очевидно, що специфічною особливістю кожного з видів мистецтва, окремо взятого, буде особливий спосіб, особлива форма образного відображення. Інакше кажучи, найбільш важливим та у багатьох випадках визначальним фактором стає те, яким способом у даному конкретному виді мистецтва образне відображення дійсності здійснюється та яким чином та за допомогою яких виконавських прийомів відбувається втілення художнього образу [1].

Для співака-вокаліста головним «інструментом» у створенні художнього образу стає сам голос, і всі виконавчі завдання ґрунтуються на поєднанні голосових можливостей та вмій, серед яких провідними є розкриття тембру, яскравість та гнучкість, діапазон, вміння користуватися музичними штрихами й динамічними відтінками у створенні художнього образу. Тому поруч із надзвичайним значенням особистіс-

ного обдарування та природніми вокальними даними співака велике значення має досконалість виконавських навичок безпосередньо у володінні голосом, загальне артистичне обдарування та акторські якості.

Отже, сучасний еталон професійного вокального співу передбачає володіння як технікою вокалу, так і його виразними якостями, тому методичний арсенал вокального педагога повинен відповідати високим стандартам й вибудовуватися щодо цілей і завдань конкретного виду музично-сценічної діяльності. Художньо-емпіричний спосіб є сутнісною основою передачі професійно значимої інформації школи співу від учителя учню.

За своєю суттю школа є не лише носієм головного змісту вокально-виконавської естетики й способів досягнення в співі цілісності єднання професійної майстерності й досконалої майстерності у створенні художнього образу під час виконання, а й методологічні засади, які забезпечують спадкоємність в мистецтві співу та вокальній педагогіці.

Відомий фізіолог, дослідник співочого голосу Р. Юссон визначає метод виховання співочого голосу як «сукупність систематизованих вказівок і порад, поступове засвоєння яких призводить до появи у будь-якої здорової людини певних співочих навичок або вокальної техніки, що забезпечує бажані діапазон, силу і тембр голосу при нестомлюваності голосового апарату» [7, с. 178].

У вокальній педагогіці також існує таке поняття, як м'язовий прийом – спосіб прямого свідомого впливу на роботу окремих частин голосового апарату, що дозволяє значною мірою коригувати якість звучання голосу учня. Велике значення таких прийомів у вокальному навчанні надавав Л. Дмитрієв, який вважав, що кожен педагог повинен володіти комплексом різноманітних м'язових прийомів, чітко уявляти їх дію на рівні фізіології, та принципи їх застосування у різних виконавських ситуаціях [5].

Як відомо, головна проблема навчання вокальній техніці оперного співу полягає в тому, що в більшості випадків діапазон грудного звучання співочого голосу у початківців співаків не перевищує одного-півтора октав. Саме цей фактор зумовлює головне завдання, що стоїть перед педагогом-вокалістом – навчання та практичне засвоєння технічних навичок молодим виконавцем-вокалістом, за допомогою володіння

якими зберігається грудне звучання голосу в більш високій теситурі, і тим самим розширюється діапазон майбутнього виконавця, що є необхідною умовою для його подальшої професійної діяльності.

У вокальній теорії ці навички пов'язані з поняттям «прикриття звуку», дефініції, що увійшла у методичну вокальну літературу на рубежі XIX–XX століть. Треба зауважити, що хоча загальноприйнятим є розуміння практичної сторони даної категорії, разом із тим до сьогодення поняття «прикриття звуку» застосовується досить активно, але остаточного його визначення до теперішнього часу не було здійснено. Ще порівняно недавно в методичній літературі домінувало переконання, що прийом прикриття використовується тільки чоловіками у верхній частині діапазону їхніх голосів [4]. Із плином часу у вокальній педагогіці розповсюджувались уявлення про зниження кордону прикриття звуку, і сьогодні у більшості методичних праць XX ст., присвячених даній проблемі, все більшого визнання знаходить думка, що голос оперного співака повинен бути прикритий на всьому діапазоні (даної позиції дотримуються Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, Р. Юссон, В. Юшманов, й баг. ін. [3; 5; 7; 8]).

Відмітимо, що теоретична та процесуально-технічна складова частина цього прийому у багатьох методичних працях пояснюється зовсім по-різному. Так, наприклад, якщо в роботах Р. Юссона механізм прикриття звуку пов'язується з опусканням гортані і розширенням нижньої частини глотки при переході до верхньої частини діапазону голосу, то, на думку Л. Дмитрієва, прийом «прикриття звуку» включає в себе особливий змішаний режим роботи голосових складок з одночасним затемненням звуку. У повсякденній практиці вокалісти, як правило, намагаються досягати ефекту «прикриття» шляхом округлення голосних та роботою з головними резонаторами, в яких повинен надсилатися звук.

Треба відмітити, що хоча в більшості вокальних методичних праць виражені унікальні підходи, апробовані у власній педагогічній практиці автора методики, більшість дослідників сходяться в думці стосовно складної проблеми «прикриття звуку», що механізм прикриття звуку спрямований на створення підвищеного акустичного опору в ротоглотці і верхніх дихальних шляхах. Поруч із цим у безпосередньому практичному застосуванні даної концепції виникає проблема відсут-

ності чіткого розуміння, в чому реально полягає прикриття звуку, що призводить до використання даної методики в кожному окремому випадку емпірично знайденим способом – підлаштовуючись під індивідуальні характерні особливості та здібності співака. Тому існують деякі вокальні методики (наприклад, у більшості болгарських шкіл, в яких педагоги відмовлялися від використання поняття «прикриття звуку»).

Як і в будь-якому виді мистецтва, сама по собі техніка володіння голосом як особливим інструментом ще не є художньою творчістю і для виникнення художньо досконалої інтерпретації повинні бути виконані ще багато завдань. Головним аспектом вокально-технічної роботи співака є створення умов та забезпечення фізичної можливості для виникнення художньої складової виконання, а також підтримка психофізичної готовності і здатності організму вокаліста до практичної реалізації художніх намірів під час творчої діяльності.

Необхідність спеціальної роботи над психофізичною складовою частиною співочого процесу для збереження необхідного для співочої роботи фізичного функціонального стану свого організму супроводжує співака протягом усього його творчого життя. Про це вельми виразно говорить Л. Дмитрієв, який обговорював цю проблему з багатьма видатними співаками Ла Скала: «Співак в Італії удосконалює голос протягом всієї своєї співочої діяльності. Усі співаки щодня шліфують свою техніку на вправах і вокалізах. Кількість часу, яку вони витрачають в день на роботу з удосконалення техніки, є різною, але сам факт щоденного, систематичного технічного тренажу є незаперечним. Власне, факт обов'язковості такого тренажу протягом усього життя не є новиною ... Наші інтерв'ю лише підтверджують існування принципу постійного вокально-технічного вдосконалення і на сучасному етапі розвитку італійської школи співу. Цей постійний вокальний чисто технічний тренаж, робота над вокальним звуком дозволяють італійським співакам підтримувати високий еталон правильного академічного звучання голосу і якісно співати до старості» [6, с. 157].

У зв'язку із цим не можна не відзначити, що вокально-технічна робота для професійного співака виявляється засобом, що дозволяє благополучно переживати періоди емоційного спаду, і нерідко – ефективним способом приведення свого організму в необхідний для співу стан. Разом із тим використання конкретних м'язових прийомів в досягненні ідеалу

звучання вимагає від педагога ясного розуміння загальної природи голосу студента-вокаліста і ретельного контролю над правильністю виконання вправ, адже існує розповсюджена думка про те, що «хто не володіє прийомом, не повинен і навчати йому» [2, с. 7]. Важливим аспектом у формуванні вокальних навичок та роботі над виконавськими прийомами стає чуйне ставлення до голосового апарату, з урахуванням його індивідуальних особливостей, адже неухвалене ставлення до цього приводить до важких наслідків, що може стати перешкодою для подальшої професійної діяльності студента.

Водночас для успішного розвитку співочих навичок у більшості наявних вокальних методиках пропонуються використовувати всі можливі шляхи, методи й прийоми, що допомагають їх формуванню. Л. Дмитрієв [5] вважає, що доцільний підбір вокально-педагогічного матеріалу і відповідних до нього найбільш корисних фонетичних вправ, показ голосом як реалізація безпосереднього контакту між педагогом та учнем, детальний показ необхідних м'язових рухів, словесні пояснення – все це створює обов'язковий комплекс прийомів та дій на шляху розвитку голосу та формування вокальних навичок.

Ефективність використання асоціацій у навчанні вокальної техніки давно відома і співакам, і дослідникам вокального мистецтва. Разом із тим цей феномен залишається загадкою, і за відсутності іншого пояснення найбільш часто можна почути думку, що використання асоціацій є маневром, що дозволяє педагогу активізувати емоційну сферу учня і відвернути його увагу від м'язових затискачів, що з'являються в його тілі.

При тому, що дія асоціацій направлена на уяву студента, справа не в емоціях або фантазіях, що відволікають увагу співака. Причина пріоритетного використання асоціацій під час навчання вокальної техніки полягає перш за все в тому, що вони насправді є універсальним засобом корекції енергетики фонаційного процесу, що дозволяє співаку використовувати регуляторні можливості підсвідомості і звести до мінімуму своє вольове втручання в роботу голосоутворюючих органів співочого інструменту.

Асоціація дає підсвідомості цілісне уявлення про всю сукупність умов роботи тієї чи іншої частини співочого інструменту та відкриває для співака можливість усвідомленого використання всього минулого досвіду підсвідомості, що

включає не тільки фізичний досвід тіла, а й інтелектуальне знання, про що вказує С. Осадча [9]. Асоціації дозволяють співаку зберігати інтелектуально-вольовий контроль за фонаційним процесом і коригувати роботу підсвідомості, не заважаючи, а в необхідних випадках і допомагаючи йому.

Знаходячи нові асоціації і уточнюючи вже відомі, педагог може досить тонко коригувати умови фонаційного процесу, а у співака з'являється можливість відтворення цих умов у самостійній роботі. Важливим є і та обставина, що несподівані і яскраві асоціації, які збуджують уяву, роблять знайомство зі своїм голосом і вокально-технічну роботу цікавими для співаючого. Освоєння вокальної техніки повинно бути для співака активним процесом творення, а не боротьбою з помилками, недоліками або затискачами. Для того, хто навчається, це повинен бути позитивний процес знайомства зі своїм голосом, його можливостями, а також різними фазами його активної функціональної розробки.

Висновки. Системне вивчення наявних методичних принципів виховання вокалістів та аналіз вокальної техніки сучасних оперних співаків не тільки підтверджує, що володіння технікою оперного співу є однією з основних вимог професії оперного артиста і необхідною умовою, що забезпечує можливість реалізації оперним співаком своїх музично-художніх намірів, а й дозволяє визначити основні «складові» співочої техніки.

Вихідною точкою актуальної вокальної методики під час процесу роботи над технікою співу є опора на нові уявлення та засвоєння професійної парадигми мислення як комплексної системної програми, яка дозволяє створювати широкі можливості освоєння співочої професії. При цьому вже в процесі роботи над вокальною технікою співак \ отримує комплексні професійні знання стосовно функціонування вокального апарату, виконавські професійні навички як необхідну складову частину для створення під час виконання відповідного та досконалого художнього образу.

Якісно нові перспективи відкриває нова парадигма мислення і для теорії співочого і оперного мистецтва. Про необхідність створення актуальної теорії співочого мистецтва і професії оперного артиста, яка забезпечувала б практикам можливість орієнтуватися в професії, допомагала знаходити свої шляхи і способи вирішення виникаючих проблем, з рівною мірою розуміння використовуючи при цьому емпіричні

знахідки своїх попередників і сучасну наукову інформацію, вже давно говорилося. Разом із тим тільки наприкінці ХХ століття стало очевидним, що для створення такої теорії потрібно знаходження і розробка принципово нової парадигми мислення, що ґрунтується на достовірному знанні природи і життєвого призначення самого феномена співочого мистецтва і – ширше – феномена художньої творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Авдеев А. Происхождение театра. Ленинград-Москва : Искусство, 1959. 268 с.
2. Ангуладзе Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. Москва : «Аграф», 2003. 240 с.
3. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва-Ленинград : Музгиз, 1952. 190 с.
4. Багадунов В. Очерки по истории вокальной педагогики. Москва : Гос. муз. изд., 1956. 267 с.
5. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2007. 368 с.
6. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Москва : 2002. 184 с.
7. Юссон Р. Певческий голос. Москва : Музыка, 1974. 264 с.
8. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. Монография. Санкт-Петербург : Деан, 2001. 128 с.
9. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 20–36.

REFERENCES

1. Avdeev, A. (1959) The origin of the theater. L.-M. Art. [in Russian]
2. Anguladze, N. (2003) Homo cantor: Essays on vocal art. Moscow: «Agraf». [in Russian]
3. Aspelund, D. (1952) Development of the singer and his voice. M-L.: Muzgiz. [in Russian]
4. Bagadurov, V. (1956) Essays on the history of vocal pedagogy. Moscow: State. muses. ed. [in Russian]
5. Dmitriev, L. (2007) Fundamentals of vocal techniques. Moscow: Muzyka. [in Russian]
6. Dmitriev, L. (2002) Soloists of the Teatro alla Scala on vocal art. Moscow. [in Russian]
7. Yussion, R. (1974) Singing voice. Moscow: Muzyka. [in Russian]
8. Yushmanov, V. (2001) Vocal technique and its paradoxes. Monograph. SPb.: Dean. [in Russian]
9. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres. [in English].

УДК 788.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-20>**Юлія Андріївна Данильченко**

ORCID: 0000-0003-1243-6728

*аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
julia.danilchenko555@gmail.com*

ІННОВАЦІЙНІ МОДЕЛІ ФЛЕЙТИ МАЙСТРА ЄВИ КІНГМА В СУЧАСНОМУ ФЛЕЙТОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета роботи – дослідження революційного вкладу голландського флейтового майстра Єви Кінгма в розвиток сучасного флейтового мистецтва, створення інноваційних моделей флейт XXI століття. **Методологію дослідження** становить застосування загальнонаукового принципу об'єктивності, історико-типологічного, біографічного, загального, системного, аналітичного, стильового методів у дослідженні біографічних даних Єви Кінгма, становлення й розвитку її компанії з виготовлення флейт «KingmaFlutes», створення четверті-тонової флейти «Kingma-system» і її подальшої популяризації серед виконавців світового значення. **Наукова новизна** полягає в системному та комплексному аналізі творчої діяльності флейтового майстра Єви Кінгма, розкритті її важливого внеску в розвиток флейтового мистецтва середини ХХ–ХХІ ст. **Висновки.** В останні роки у флейтовому виконавстві частіше з'являються музичні твори для флейти, у яких композитори впроваджують нетрадиційні техніки, використовуючи крайні регістри інструменту, мікротональність, мультифоніку, глісандо, трелі тощо. Четверті-тонова флейта «Kingma-system» із додатковим механізмом «key-on-key» забезпечує відтворення четверті-тонових звуків чіткої висоти з рівномірним тембровим забарвленням протягом практично всього діапазону інструмента, що значною мірою відрізняє його від флейт бьомівської системи й більшості інших інструментів. Клапанний механізм флейт Єви Кінгма забезпечує вилучення інтонаційно чіткої четверті-тонової гами, мікротональних інтервалів і надає необмежені можливості для створення різних аплікатурних комбінацій. Флейта системи Єви Кінгма є ексклюзивною і передовою найсучаснішою моделлю для виконання авангардних композицій. Чіткий витяг мікротональних звуків на флейті «Kingma-system» дає змогу зробити суттєвий крок уперед у процес надбання свободи гармонійної мови сучасної музики й технічного розвитку виконавців, що, у свою чергу, дає можливість композиторам реалізувати нові музичні експерименти, удосконалювати чіткість мікротональної мови. Така модель флейти дає змогу виконувати твори різних жанрів, таких як джаз, блюз, сучасну, етнічну і

класичну музику. Єва Кінгма працює над сучасною технічною модифікацією інструменту, але водночас підтримує традиційність у флейтовому мистецтві.

Ключові слова: Єва Кінгма, майстер, четверті-тонова флейта «Kingma-system», «key on key system», низька флейта.

Danylchenko Yuliia Andriivna, Postgraduate Student at the Music Art and Choreography Department of Luhansk Taras Shevchenko National University

Innovative flute models by master Eva Kingma in modern flute art

The aim of the work is to study the revolutionary contribution of the Dutch flute master Eva Kingma to the development of modern flute art by creating innovative models of flutes of the XXI century. **The research methodology** is the application of the general scientific principle of objectivity, historical-typological, biographical, general, systemic, analytical, stylistic methods in the study of biographical data of Eva Kingma, the formation and development of her company “KingmaFlutes”, creating a fourth-tone flute “Kingma-system” and its further popularization among performers of world importance. **The scientific novelty** lies in the systematic and complex analysis of the creative activity of the flute master Eva Kingma, and the disclosure of her important contribution to the development of flute art of the XX–XXI centuries.

Conclusions. In recent years, flute music has become more common in flute performances, in which composers introduce non-traditional techniques using extreme registers of the instrument, microtonality, multiphonics, glissando, trills, etc. The fourth-tone flute “Kingma-system” with the additional mechanism “key-on-key” provides reproduction of quartertone sounds of accurate pitch with uniform timbre coloring during practically all range of the instrument that considerably distinguishes it from flutes of the Bohm system and the majority of other tools. The valve mechanism of Eva Kingma’s flutes provides extraction of intonation-clear quartertone scale, microtonal intervals and provides unlimited possibilities for creation of various applicator combinations. Eva Kingma’s flute is an exclusive and advanced state-of-the-art model for performing avant-garde compositions. Clear extraction of microtonal sounds on the flute “Kingma-system” allows making a significant step forward in the process of gaining freedom of harmonious language of modern music and technical development of performers, which in turn allows composers to implement new musical experiments, improve the clarity of microtonal language. This flute model provides the ability to perform works of various genres, such as jazz, blues, modern, ethnic and classical music. Eva Kingma works on a modern technical modification of the instrument, but also maintains the tradition in the art of flute.

Key words: Eva Kingma, master, fourth-tone flute “Kingma-system”, “key on key system”, low flute.

Актуальність теми дослідження зумовлена проблематикою існування різноманітних сучасних моделей флейт. Спроби зміни конструктивних особливостей інструменту відбувалися

із зародження конструкції флейти, що відображалось в удосконаленні її акустичних і технічних можливостей шляхом додавання нових клапанів, використання різних матеріалів для конструювання інструменту, регулювання розмірів ігрових отворів на корпусі тощо. Важливо відзначити, що створення або поява сучасних моделей є відповідною реакцією на твори композиторів XXI століття, а також на широке застосування як виконавцями, так і композиторами розширених технік гри на флейті. Насправді, інструменти інноваційної конструкції з великими технічними можливостями дають змогу виконавцям розширювати свої можливості та діапазон застосування сучасних технік. Зараз світ флейт представлений різноманітними моделями з певними нововведеннями, що мають відношення до прогресу технічної оснащеності інструменту. Так, наприклад, відносно недавно створені інноваційні моделі флейтових головок, таких як «Butterfly» Джека Гусмана, «Glissando» Роберта Діка, «UpRite» Сендфорда Дрелінгера. У свою чергу, нестандартна, модернізована конструкція інструменту представлена моделлю четверті-тонової флейти системи Кінгма (Kingma quartertone system flute). Незважаючи на постійне механічне вдосконалення інструменту, флейта системи Теобальда Бьома не має собі рівних за своєю конструкцією та, на наш погляд, її буде дуже складно замінити в найближчому майбутньому, тому що всі інноваційні конструкції нових флейт XXI століття в основі містять бьомівську модель інструменту. З іншого боку, поява нових моделей флейт говорить про індивідуалізм, що зростає, флейтових майстрів сучасності.

Мета дослідження – визначити внесок голландського флейтового майстра Єви Кінгма в розвиток інноваційних моделей флейт, виявити специфіку конструкції флейти «Kingma-system» і її значення в сучасному флейтовому мистецтві.

Наукова новизна роботи полягає в аналітичному дослідженні творчої діяльності флейтового майстра Єви Кінгма, висвітленні її важливого внеску до розвитку інструментарію у флейтовому мистецтві середини XX–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Єва Кінгма (1956) – визначний голландський флейтовий майстер-новатор XXI століття, володарка премії Койпера, власниця компанії «KingmaFlutes», творець унікальної запатентованої моделі флейти «Kingma-system», організатор флейтового фестивалю в Гроллу.

Інструменти Єви Кінгма високо цінують виконавці міжнародного рівня, такі як Еммануель Паю (Emmanuel Pahud), Віссам Бустені (Wissam Boustany), Йос Цвааненбург (Jos Zwaanenburg), Енн ла Берже (Anne La Berge), Дейв Вайс (Dave Weiss), Генрі Тріджілл (Henri Threadgill), Сер Джеймс Голуей (Sir James Galway), Гелен Бледсо (Helen Bledsoe), Карла Різ (Carla Rees) і багато інших.

Єва Кінгма розробляє нові технології для поліпшення якості виготовлення інструментів і співпрацює з такими компаніями, як «Levit Flute Company», «Brannen Brothers Flutemakers» і «Sankyoflutes». У її доробку співпраця з радіооркестрами Голландії, ансамблями флейтистів, голлівудськими студіями, амстердамським оркестром Концертгебау (Concertgebouw Orchestra in Amsterdam) і багатьма іншими професійними музикантами [10]. Єва Кінгма широко відома як світовий лідер у виготовленні низьких флейт – альтових, басових, контрабасових. Її новаторська робота спрямована на поліпшення органологічних якостей інструмента, зокрема вдосконалення звучання [6, с. 11].

Володарка премії «NFA Lifetime Achievement Award 2018» захоплювалася конструкцією флейти ще з дитинства. Батько Єви Кінгма був скульптором, мати – професійною піаністкою і співачкою. Ще дитиною вона багато часу проводила в майстерні батька, який робив великі бронзові скульптури, тому на вибір професії майстра вплинула діяльність батька. У майстерні батька Єва Кінгма була майже весь вільний час і відчувала себе впевнено поряд із різними інструментами батька. У домівці сімейства Кінгма постійно звучала класична музика. У ранньому дитинстві дівчинка почала займатися грою на флейті й захопилася концертами Франса Брюггена (Frans Brüggen). Згодом з'являється інтерес до опанування концертної поперечної флейти, зокрема дерев'яної. Єва Кінгма настільки захопилася інструментом, що її батько виготовив флейту зі своїх скульптур за системою Койпера, щоб його дочка могла грати на улюбленому інструменті. З часом дівчинка почала цікавитися не тільки виконавським процесом, а й більшою мірою конструктивно-технічними характеристиками інструменту, механікою флейти.

Єва Кінгма постійно експериментувала зі своїм інструментом. Через її нове захоплення розбирати флейту на дрібні деталі, заняття по грі на флейті систематично пропускала,

тому що на розібраній флейті грати було неможливо. У підсумку після чергового пізнавального експерименту інструмент був зламаний. У 1975 році на допомогу був покликаний двоюрідний дядько Єви Кінгма – Дірк Койпер (Dirk Kuiper). Її дядько пропрацював 23 роки другим флейтистом в оркестрі Концертгебау (Concertgebouw), був професором консерваторії в Амстердамі й водночас флейтовим майстром (виготовляв і ремонтував флейти у власній майстерні) [2].

Під час сімейних візитів Єва Кінгма все більше й більше цікавилася майстернею дядька. 8 жовтня 1975 року, 45 років тому, майбутній флейтовий майстер уперше увійшла в майстерню дядька й донині вона віддана своєму ремеслу. Так, спільний ремонт інструменту Єви Кінгма й Дірка Койпера став початком кар'єри голландського флейтового майстра. Її інтерес до виготовлення флейт вразив дядька настільки, що він запропонував працювати своїй племінниці в його майстерні. Майстер-початківець досить швидко стала працювати над виготовленням посріблених студентських флейт бренду «Kuiperflutes», а також срібних альтових флейт і флейт ладу С з білого золота [10].

Дитяче захоплення Єви Кінгма протягом усієї її творчої діяльності продовжує приносити свої плоди в процесі створення новаторських моделей флейт. У 1981 році вона стала повноправним власником магазину «Kuiper». Компанія «Kingma» виникла в Голландії на початку 1950-х років, незабаром після Другої світової війни. У той час була велика нестача духових інструментів, і Дірк Койпер заснував свою невелику компанію, щоб задовольнити попит на нові флейти. Більше 20 років Дірк Койпер був відомий своїми дерев'яними, срібними та золотими флейтами ладу С. Він також створював альтові флейти, які в той час мали попит [9]. У середині 1980-го року голландський флейтист Йос Цвааненбург зробив замовлення компанії «Kuiper» на виготовлення альтової флейти з резонаторами, що було незвичайним явищем, тому що ігрові клапани з резонаторами на той момент використовувалися тільки на концертних флейтах ладу С.

У результаті цього замовлення в 1986/1987 роках розроблена альтова флейта з резонаторами. Основна проблема конструкції інструменту крилася в «ергономіці», тому що інструмент з відкритими ігровими отворами необхідно було щільно й точно закривати пальцями під час гри. На флейті ладу С цієї

проблеми не виникало, на відміну від альтової флейти, на якій відстані між клапанами мали великий інтервал. Для деяких виконавців з досить великими руками не становило жодних проблем грати на альтовій флейті з резонаторами. Єва Кінгма намагалася створити таку модель альтової флейти з резонаторами, на якій могли б грати флейтисти зі стандартними або маленькими розмірами рук. Після того як Йос Цвааненбург замовив уже басову флейту з резонаторами, ергономічні та механічні проблеми стали ще більш очевидними. У 1986 році компанія «Kingma» починає свою співпрацю з Альбертом Купером (Albert Cooper). У 1987 році Єва Кінгма спільно з Дірком Койпером розробила новий дизайн басової флейти з резонаторами. Також Єва Кінгма придумала систему «key-on-key»; тобто додаткові клапани містилися над оригінальними клапанами, щоб скоротити відстань для пальців.

Інноваційний підхід до виготовлення інструментів флейтового сімейства втілюється в бренд «Kingma-system». Для власного бренду Єва Кінгма отримала патент від США. Попередньо вона зв'язувалася з Робертом Діком (Robert Dick) з метою демонстрації прототипу майбутнього інструменту. Прототип флейти зацікавив американського флейтиста, реформатора й піонера авангардної флейти, який відразу ж замовив два інструменти й через невеликий часовий проміжок організував світову прем'єру нової моделі басової флейти «Kingma-system» в Амстердамі. У 1989 році Єва Кінгма відвідує флейтові компанії, такі як «W.S. Haynes», «Verne Q.Powell», зустрічається з багатьма флейтовими майстрами: Даною Шерідан (Dana Sheridan) і Бікфордом Бранненом (Bickford Brannen). Зустріч з останнім була важливим етапом у кар'єрному зростанні компанії «Kingma». Ця зустріч повторилася в 1992 році, а в 1993 році вже почалася творча співпраця, завдяки якій створений новий бренд виробництва флейти ладу С під назвою «Brannen Kingma System».

У 1994 році на черговому з'їзді флейтистів NFA модель флейти «Kingma-system» була представлена Кейт Лукас (Kate Lukas) та Енн ла Берже, а в 1998 році – Матіасом Ціглером (Matthias Ziegler). У 1999 році компанією «Kingma» створені контрабасова й контральтова флейти. У 2001 році контрабасова флейта розроблена для Меріон Гарвер (Marion Garver), а в 2003 році виготовляється субконтрабасова флейта. У 2004 році розроблено дизайн вертикальної басової

флейти «Hoover» разом із Матіасом Ціглером. У 2007 році вертикальна басова флейта «Kingma-system» виготовлена спеціально для Карли Різ. У цьому ж році Єва Кінгма почала співпрацювати з компанією «Sankyo» з метою виробництва флейт «Kingma-system». Флейти «Sankyo Kingma-system» були представлені Матіасом Ціглером та Емануелем Паю широкому колу шанувальників інструменту. У 2014 році проекти компанії «Kingma» й «Brannen» були спрямовані на створення досконалої, унікальної альтової флейти «Kingma & Brannen», а у 2015 році створена басова флейта спільного проекту [10].

Останні 25 років Єва Кінгма активно співпрацює зі швейцарським флейтистом Матіасом Ціглером, для якого сконструйовано спеціальні флейти «Hoover». У 2016 році відбулася презентація флейтової головки «Matusi» (створена зі срібла, забезпечена вібруючою мембраною, тобто невеликими плівками мембран схожими на «Dimo», що використовуються в китайській флейті «Dizi» та керуються клапаном). Ця модель флейтової головки є універсальним і новаторським винаходом Матіаса Ціглера, розробленим Євою Кінгма і створеним Д. Керхофом у майстерні «Kingma».

У 2017 році компанія «KingmaFlutes» виробляє контрабасову флейту з трельними клапанами. А у 2018 році унікальні моделі флейт, розроблені й створені Євою Кінгма, приносять флейтовому майстру престижну нагороду. У цьому році вона нагороджена в м. Орlando (США) Національною асоціацією флейтистів премією Койпера (свого роду Нобелівською премією для флейтистів). Отримання такої премії говорить про найвищий рівень майстерності, який можна досягти в галузі виготовлення інструментів. Церемонія нагородження відбулася під час найбільшої міжнародної ярмарки флейтистів, на якій зустрічаються професійні виконавці, майстри й компанії з виробництва флейт з усього світу. У 2018 році Єва Кінгма брала участь у фестивалі майстрів поряд із такими компаніями та організаціями, як Adams Muziekcentrale, Broekmans & Van Poppel bv, Flutemotion/Annemieke de Bruijn, Vof De Fluitstudio/Maarten Visser, H&C Dwarsfluiten/Eloy Flutes, Ph Hammig & AR Hammig OHG, Edition Kossack, LefreQue, Matthew's Muziek, Simon Polak, Remko van der Vegt, Alfred Verhoef, Vroom Dwarsfluitbouw & Anthares Dwarsfluitbouw, Stichting Dwarsfluitkamp, Nederlandse Fluit Academie, Stichting Flutonica. Навіть сама Єва Кінгма була приємно здивована високою нагородою.

Подальша співпраця з Л. Левітом, Д. Керхофом і відмінним майстром Р. Лівестро, що спеціалізуються на флейтах «Kingma» й «Kuiper», збагатила кампанію Єви Кінгма талановитими майстрами, що й забезпечило більш продуктивне та якісне виготовлення інструментів «Kingma-system».

З часів заснування «Kingma» та в процесі її розвитку технологія компанії ґрунтувалася на діяльності таких професійних майстрів, як Дірк Койпер, Альберт Купер і Бікфорд Бранен. Інноваційний механізм «key-on-key» й запатентована модель флейти «Kingma-system» є розробкою Єви Кінгма. Так, чверті-тонова флейта «Kingma-system» створена на основі бьомівської моделі з упродовженням фундаментальних можливостей інструменту. Ця флейта не може повністю замінити вже наявну модель Теобальда Бьома, вона лише втілює певну дизайнерську ідею – оригінальну ігрову позицію чверті-тонової шкали (гами), спрямована на подолання проблем у виконанні мікрохроматики й мультифоніки. У створенні механізму чверті-тонового звучання інструменту використовувалися принципи розміщення клапанного механізму з урахуванням розмірів ігрових отворів щодо якості звучання інструменту, ґрунтуючись на розробленій раніше системі Теобальда Бьома. Флейти «Kingma-system» забезпечують більш легкий спосіб отримання глісандо й ковзання, подібно до ефекту головки «Glissando» Роберта Діка. Така модель флейти дає змогу виконувати твори різних жанрів, таких як джаз, блюз, сучасну й етнічну музику за рахунок застосування висоти тону, що виходить за межі стандартної діатонічної гами. Витяг мікротонів розвиває більш гостре слухове сприйняття, стабілізується інтонація завдяки більш чіткому й тонкому контролю амбушюра. Крім цього, на флейті цієї моделі можна виконувати й класичну музику.

Компанія «Kingma-system» спеціалізується на виробництві флейт «низького регістра» й виробляє широкий асортимент альтових, басових, контрабасових і субконтрабасових флейт. Інструменти виготовляються вручну, що дає можливість майстрам бути максимально гнучкими в процесі індивідуального підходу до кожного музиканта, урахуваючи їх фізичні особливості й побажання. Компанія розробила лінію інструментів з підвищеним музичним потенціалом, що втілено в розробленні альтової флейти з резонаторами. Згодом, після нововведення механізму «key-on-key» й патентування «Kingma-system»,

створено серію альтових, басових і контрабасових флейт із резонаторами й чверті-тоновим звучанням. У результаті творчої співпраці з Бікфордом Бранненом чверті-тональна флейта ладу С із запатентованою системою «Kingma-system» сьогодні є доступною в «Levit Flute Company», «Brannen Brothers Flutemakers» і «Sankyoflutes».

Єва Кінгма постійно знаходиться у творчому процесі, за її словами, створення інструменту завжди вимагає інтенсивних роздумів. Уже понад 30 років майстер не створює флейти звичайної конструкції. Єва Кінгма здійснює поїздки в Петербург, Москву, США, Австралію для демонстрації своїх моделей флейт різних розмірів, починаючи від чверті-тонової флейти ладу С й закінчуючи субконтрабасовою флейтою. Вона найвідоміша жінка, яка займається виготовленням флейт, і любить конструювати інструменти на самоті. За її словами, створення інструменту – це красива, але дуже самотня робота, тому вважає за краще працювати в тиші під супровід музики Майлза Девіса (Miles Davis). Майстерня Єви Кінгма – її справжнє творче життя, де вона з'єднує деталі, підпилює латунну трубку, створює найсучасніші флейти. Звук басових, контрабасових флейт завжди зачаровує Єву Кінгма. Може тому більшого значення в «конструюванні» вона приділяє низьким флейтам, зокрема новаторській роботі. У її майстерні з'явилося ливарне спорудження. Флейтовий майстер виготовляє інструменти сама, разом із ювеліром Д. Керхофом, який працює з нею вже сімнадцять років. Єва Кінгма безпомилково й точно працює руками. Її пальці світяться чорним світлом від дотику до металу, латуні й міді. Срібні шматочки під час роботи обпалюють пальці її рук. Єва Кінгма випромінює впевненість у всьому [9]. Після багатьох років напруженої роботи Єва Кінгма остаточно встановила своє ім'я. Її флейти з Гроллу стали іменем прозивним. Виконавці, композитори вважають флейти Єви Кінгма унікальними для відтворення такої музики, яку було неможливо виконати до появи флейт «Kingma-system». Дійсно Єва Кінгма завоювала гучне ім'я в міжнародному музичному світі.

Єва Кінгма працює в майстерні над створенням нових моделей флейт у Гроллу – у невеликому мальовничому селі в голландській провінції Дренте (Drenthe) – з 1988 року. Тут же розгорнулася велика музична діяльність завдяки організації Єви Кінгма спільно з Матіасом Ціглером флейтових фестивалів (the Grolloo Flute Festival).

На фестиваль з'їжджаються флейтисти з усього світу, щоб поліпшити свої технічні та виконавські аспекти гри на інструменті. Спочатку планувалася організація одного з'їзду флейтистів на один тиждень, але в подальшому це стало справжньою традицією. Протягом одного тижня в *Markehuis* проходять майстер-класи, а в атмосферній церкві Гролла – концерти. Кращі флейтисти з усього світу виконують твори класичної музики, перетворюючи мальовниче селище в справжню консерваторію. Виконавці приїжджають з усіх куточків світу: з США, Англії, Об'єднаних Арабських Еміратів, Швеції, Німеччини, Ірландії, Нідерландів, Бельгії, Франції, Хорватії та Росії. Уже протягом багатьох років майстер-класи проводять такі викладачі світового значення, як Матіас Ціглер, Ян Кларк і Віссам Бустені. Вони дають флейтистам безцінні поради щодо прийомів гри на флейті [9].

Створена «лінія» низьких флейт «Kingma-system», від альтових до субконтрабасових, застосовується виконавцями в сольній, ансамблевій та оркестровій грі. Поява флейт сучасних дизайнів безпосередньо залежить від вимог виконавців і композиторів нашого часу. Кожен виконавець вибирає ту чи іншу модель інструменту за своїми уподобаннями. Так, сопранову флейту «Kingma-system» ладу С обрали такі виконавці, як Віссам Бустені – ліванський флейтист і викладач із Великобританії, Роберт Дік – американський виконавець, конструктор модернізованих флейт, композитор і педагог, Стефан Келлер (Stefan Keller) – швейцарський флейтист, композитор і звукокооператор, Мірто Коркокіо (Myrto Korkokiou) – грецький флейтист і композитор, Майкл Пестел (Michael Pestel) – американський викладач образотворчого мистецтва і флейтист.

Альтову флейту Єви Кінгма обрали Енн ла Берже – американська флейтистка й композитор (проживає в Амстердамі); Джон Фонвіль (John Fonville) – американський флейтист, композитор і педагог (Каліфорнія, Сан-Дієго); Меріон Гарвер – американський флейтист, Дженніфер Гігдон (Jennifer Higdon) – американська флейтистка й композитор (Бруклін), Карла Різ – британська флейтистка.

Басову та контрбасову флейти «Kingma-system» обрали американська флейтистка Меріон Гарвер і Кейт Лукас – професор по класу флейти *Jacobs School of Music* [5, с. 34–35].

Сьогодні спостерігається підвищена зацікавленість до низьких флейт «Kingma-system», що зумовлено збагаченням

репертуару для цих інструментів. Так, наприклад, із моменту створення альтової флейти «Kingma-system» у 2000 році Карла Різ працювала з багатьма композиторами з метою розширення репертуару для низьких флейт. З 2007 року, з появою конструкції басової флейти «Kingma-system», написано низку творів для цього інструменту. Завдяки співпраці К. Різ із сучасними композиторами написано близько 75 оригінальних творів для флейт «Kingma-system» [6, с. 2]. Музичні твори Tristan Murail: «Unanswered Questions» (1995) (версія твору для альтової флейти «Kingma-system» створена у 2011 році), Claes Biehl «Evocazione del mare» (2009), Scott Wilson «Vortically» (2009), Coreen Morsink «Andromache's recitativo, aria and subtext» (2010), Dan Di Maggio «Same Old Monsters» (2009), Christian Baldini «Kingma and the Duke» (2013), Marc Tweedie «Zoli» (2009), Michael Oliva «Apparition and Release» (2005), «Bereft Adrift» (2007), «Les Heures Bleues» (2013) і багато інших, стали відкриттям у сучасному флейтовому мистецтві [6, с. 3–5].

Висновки. З часів зародження конструкції флейти інструмент знаходиться в постійному технічному розвитку. Удосконалення органіки флейти, зокрема інноваційні конструкції інструментів «Kingma-system», працюватимуть тільки на поліпшення іміджу флейтового мистецтва. Нові моделі флейт у майбутньому принесуть набагато більше можливостей як для виконавців, так і для композиторів, які пишуть твори для флейти. Здавалося б, ідеальна модель флейти системи Теобальда Бьома, яка представлена майстром у 1847 році, міцно ввійшла у виконавську практику флейтистів. Безсумнівно, модель Теобальда Бьома залишиться важливою частиною історії флейти незалежно від будь-яких подальших змін її конструкції, проте існує ймовірність того, що ця модель може не відповідати новим вимогам сучасного музичного світу, що пред'являються до інструменту. Усе більше й більше з'являється музичних творів для флейти, у яких композитори впроваджують нетрадиційні техніки, використовуючи крайні регістри інструменту, мікротональність, мультифоніку, глісандо, усілякі трелі тощо. Четверті-тонова флейта «Kingma-system» із додатковим механізмом «key-on-key» забезпечує відтворення четверті-тонових звуків чіткої висоти з рівномірним тембровим забарвленням протягом практично всього діапазону інструмента, що значною мірою відрізняє його від флейт бьомівської системи й більшості інших інструментів. Клапанний механізм флейт Єви

Кінгма забезпечує вилучення інтонаційно чіткої чверті-тонової гами, мікротональних інтервалів і надає необмежені можливості для створення різних аплікатурних комбінацій. Важливо так само відзначити, що флейта «Kingma-system» є ексклюзивною і передовою моделлю сучасного світу для виконання авангардних композицій. Чіткий витяг мікротональних звуків на флейті «Kingma-system» являє собою важливий крок уперед з погляду свободи гармонійної мови сучасної музики й технічного розвитку виконавців, що, у свою чергу, дає змогу композиторам розробляти нові підходи, створювати більш сміливу, більш чітку мікротональну мову. Така модель флейти дає можливість виконувати твори різних жанрів, зокрема джаз, блюз, сучасну, етнічну й класичну музику. Єва Кінгма впроваджує нововведення щодо технічного боку інструменту й водночас підтримує традиції флейтового мистецтва. Інноваційні моделі флейт Єви Кінгма – це революційний прорив у конструкції інструменту та його «розширених можливостей», що відповідає сучасним тенденціям у виконавському мистецтві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bijsterveld K., Schulp M. Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments. *Social Studies of Science*. 2004. Vol. 34. Issue 5. P. 649–674.
2. Dzapo K. Eva Kingma: No Better Life. *Flutist Quarterly*. 2018. Vol. 43. Issue 4. URL: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA547490676&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=87568667&p=AONE&sw=w>.
3. Kingma E. Flautissimo. URL: <https://www.flautissimoflute.ch/vente-et-location/eva-kingma>.
4. Fernqvist C. The Contemporary Flute: Designs and Concepts. York : University of York, 2012. 12 p. URL: https://www.academia.edu/6304568/The_Contemporary_Flute_Designs_and_Concepts.
5. Fether D. C. A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments. London : City University of London, 2005. URL: https://www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf.
6. Rees C. Collaboration in practice: developing a repertoire of extended techniques for the Kingma System alto and bass flute: Doctor's thesis. London : Royal College of Music, 2014. 24 p.
7. Shephard E.G. The Glissando Headjoint: Master's thesis. Queensland : Queensland Conservatorium Griffith University, 2019. 122 p.
8. Shiung C.Y. The Brannen-Cooper Kingma System flute: A resource thesaurus of multiphonic production capability: monography. NY : New York University, 2007. 822 p.

9. Van Sluis B. Craftsman Eva Kingma is always busy: Building a flute is intensive thinking. *Dagblad van het Noorden*. 2019. URL: <https://grolloo.com/gfs-in-the-news.html#spell>.

10. 2018 Lifetime Achievement Award. Eva Kingma. National Flute Association. URL: <https://www.nfaonline.org/about/achievement-awards/eva-kingma>.

REFERENCES

1. Bijsterveld, K., Schulp, M. (2004). Breaking into a world of perfection: Innovation in today's classical musical instruments. *Social Studies of Science*, 34 (5). pp. 649–674.

2. Dzapo, K. (2018). Eva Kingma: No Better Life. *Flutist Quarterly*. <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA547490676&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=87568667&p=AONE&sw=w>.

3. Flautissimo. Eva Kingma. URL: <https://www.flautissimoflute.ch/vente-et-location/eva-kingma>.

4. Fernqvist, C. (2012). *The Contemporary Flute: Designs and Concepts*. University of York. URL: <https://www.academia.edu/6304568>.

5. Fether, D. C. (2005). *A Discussion of Contemporary Flute Design and the Issues Surrounding these Developments*. London: City University of London. URL: https://www.kingmaflutes.com/documenten/fether_diss.pdf.

6. Rees, C. (2014). *Collaboration in practice: developing a repertoire of extended techniques for the Kingma System alto and bass flute: Doctor's thesis*. London: Royal College of Music. 24 p.

7. Shephard, E.G. (2019). *The Glissando Headjoint: Master's thesis*. Queensland: Queensland Conservatorium Griffith University. 122 p.

8. Shiung, C.Y. (2007). *The Brannen-Cooper Kingma System flute: A resource thesaurus of multiphonic production capability: monography*. NY: New York University. 822 p.

9. Van Sluis, B. (2019). Craftsman Eva Kingma is always busy: Building a flute is intensive thinking. *Dagblad van het Noorden*. URL: <https://grolloo.com/gfs-in-the-news.html#spell>.

10. Lifetime Achievement Award (2018). Eva Kingma. National Flute Association. URL: <https://www.nfaonline.org/about/achievement-awards/eva-kingma>.

УДК 78.03+782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-21>**Віра Олексіївна Ревенко**

ORCID: 0000-0003-4809-8468

народна артистка України,

в. о. професора кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

viraopera@gmail.com

«СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ» П. МАСКАНЬІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті полягає у простеженні художніх, структурно-композиційних та інтерпретативних особливостей опери «Сільська честь» П. Масканьї у їх обумовленості естетикою веризму. **Методологія роботи** формувалася в опорі на комплекс загально-гуманітарних та спеціальних музикознавчих наукових методів і підходів, серед яких провідними є історичний, жанрово-стильових, семіотичний, текстологічний та виконавський. **Наукову новизну** визначає розкриття специфіки оперної творчості П. Масканьї на прикладі опери «Сільська честь» з простеженням провідних тенденцій розвитку та виявленням особливостей вокальної стилістики даного твору з виділенням оновлених принципів музичної мови композитора. **Висновки.** Прагнення знайти нові можливі форми розвитку оперного жанру як «веристської драми» будувалася на майстерному поєднанні традиційних рис із суттєвим оновленням принципово важливих рівнів оперного твору, а саме – сюжетного, в якому відбувається звернення до життєвих подій та пов'язаних з ними емоційних станів простих людей; драматургічного, з відмовою від багаточастинної структури на користь одночастинної; стилістичного, в якому відбувається оновлення принципів вокального інтонування, оркестрової палітри та музично-мовних принципів. Саме опера П. Масканьї «Сільська честь» стала своєрідним провісником музичного веризму у її безпосередній близькості до веристської драми Дж. Верді та зумовила появлення нової вокальної стилістики та принципів музичної мови. Дані процеси зумовили вираження художніх ознак й принципів загальної драматургічної побудови твору з піднесенням образу героя як учасника діалогічної взаємодії з оточуючим його середовищем, з одного боку, з іншого – з тяжінням до симфонізації оперної тканини, яка стає помітною не тільки через функційне зростання ролі оркестру, а ще й через проникнення характерних ознак, характерних для інструментального інтонування у вокальні партії.

Ключові слова: опера, веризм, веристська драма, «Сільська честь», вокальна інтонація, музична мова.

Revenko Vira Oleksiivna, People's Artist of Ukraine, acting Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Cavalleria rusticana” P. Mascagni in the European musical and cultural context: towards the problem of performing interpretation

The purpose of the article is to trace the artistic, structural-compositional and interpretive features of the opera “Cavalleria rusticana” by P. Mascagni in their conditionality by the aesthetics of verismo. The methodology of work was formed on the basis of a complex of general humanitarian and special musicological scientific methods and approaches, among which the leading ones are historical, genre-stylistic, semiotic, textual and performing. The scientific novelty is determined by the disclosure of the specifics of Mascagni's opera on the example of the opera Cavalleria rusticana with tracing the leading trends and identifying features of the vocal style of this work with the release of updated principles of musical language of the composer. Conclusions. The desire to find new possible forms of development of the opera genre as a veristic drama was based on a masterful combination of traditional features with a significant update of fundamentally important levels of the opera, namely – the plot, which refers to life events and related emotional states of ordinary people ; dramatic, with the rejection of the multi-part structure in favor of one-part; stylistic, in which the principles of vocal intonation, orchestral palette and musical-linguistic principles are updated. It was P. Mascagni's opera Cavalleria rusticana that became a kind of harbinger of musical verismo in its close proximity to the veristic drama of G. Verga and led to the emergence of a new vocal style and principles of musical language. These processes led to the expression of artistic features and principles of the general dramatic construction of the work with the elevation of the image of the hero as a participant in dialogic interaction with his environment on the one hand, on the other – with a tendency to symphony opera, which becomes noticeable not only also through the penetration of the characteristic features inherent in instrumental intonation in vocal parts.

Key words: opera, verismo, veristic drama, «Cavalleria rusticana», vocal intonation, musical language.

Актуальність. Опера як складне та багатопланове синтетичне музично-художнє явище протягом всього історичного шляху свого розвитку неодноразово суттєво оновлювалась із боку структурно-композиційних, драматургічних та семантичних складових. Це свідчить про надзвичайну стильову рухливість на мінливість жанрової форми опери, особливості якої можуть бути розкриті тільки з боку функціонального призначення явища опери, виконавських принципів та інтерпретаційних параметрів. Важливим етапом у розвитку оперного жанру в Італії стає кінець ХІХ ст., коли в оперному мистецтві під впливом веристської драми виникає новий

напряму, що отримав визначення оперного веризму. Характерними рисами даного напрямку стають прагнення правдивого зображення життя у його повсякденних проявах, а також вираження драматичних конфліктів, яскравих емоцій та особистісних переживань героїв. Разом із тим вивчення італійського оперного веризму як одного з найяскравіших художньо-культурних надбань до сих пір ще не отримало достатньо повного висвітлення в узагальнюючій комплексній музикознавчій роботі. Тому звернення до одного з яскравіших взірців веристської опери «Сільська честь» П. Масканьї дозволяє визначити головні музично-сміслові підгрунтя, на яких будується загальні стильові ознаки веризму та музично-мовні риси в оперній музиці даного напрямку.

Мета статті полягає у простеженні художніх, структурно-композиційних та інтерпретативних особливостей опери «Сільська честь» П. Масканьї, їх обумовленості естетикою веризму. **Методологія роботи** формувалася в опорі на комплекс загально-гуманітарних та спеціальних музикознавчих наукових методів і підходів, серед яких провідними є історичний, жанрово-стильових, семіотичний, текстологічний та виконавський. **Наукову новизну** визначає розкриття специфіки оперної творчості П. Масканьї на прикладі опери «Сільська честь» з простеженням провідних тенденцій розвитку та виявленням особливостей вокальної стилістики даного твору з виділенням оновлених принципів музичної мови композитора.

Виклад основного матеріалу. В історії оперного мистецтва «Сільська честь» П. Масканьї стає першою оперою, яка змусила говорити про себе як про веристський твір, хоча вербальна складова частина оперного тексту значно відрізняється від текстів, характерних для естетики веризму. Як відомо, основною метою творчості літераторів-веристів було створення сучасних творів, що відображували життя італійського суспільства в нову епоху. У своїх спогадах Дж. Верга, який став автором літературного першоджерела майбутньої опери, писав про те, що одним із найсильніших художніх потрясінь його життя була заключна сцена смерті героїв роману А. Мандзоні «Заручини» (1825–1827) в чумному бараку. Водночас в умовах гранично сконцентровано художнього часу нового жанру виник принцип «знеособлення» письменника, який передбачає виключення оповідних моментів, коментарів автора в процесі розгортання фабули. Це супроводжу-

ється глибоким проникненням у сюжетні події, що зобов'язує автора розкрити сутність того, що відбувається, і дати йому тлумачення від імені героїв. Дж. Верга не раз стверджував у своїх творах: «Мистецтво вивчає, але не копіює природу; поняття «копіювати дійсність» позбавлене сенсу» [3, с. 98].

Літературна мова, вираження конкретного художнього слова завжди були однією із провідних проблем італійського мистецтва, які не втратили свого значення і у творчості веристів. Найважливішим принципом лишалось прагнення до життєвої достовірності, що поставила перед письменниками обов'язкове завдання — писати на мові і діалекті конкретних героїв. Слово персонажа в літературі «має йти по живим слідах того, що сталося» (Дж.Верга). Саме в цьому письменник бачив єдність ладу думки своїх героїв з умовами їх життя і побуту. Однак писати на діалекті означає свідомо звузити коло читачів, але Дж. Верга вважав що інакше автор поступається «правдою життя». Тому він, на відміну від А. Мандзоні, починає першим використовувати діалект в італійській літературі, відмовляючись від «високого стилю» викладення. Тому Дж. Верга пішов шляхом сміливого перетворення всієї структури народного мовлення, базуючись на неперекладних «соковитих» виразах, не уникаючи, разом із тим, необхідності побудування внутрішньої структурної логіки окремих фраз і цілих синтаксичних побудов. Говорячи словами письменника, йому вдалося «розплавити діалект в бронзі італійської літературної мови, створивши оригінальний стиль національної літератури» [3, с. 207].

Саме ця правдивість й оригінальність сюжету надихає лібретистів Дж. Торджоні-Тоццетті і Г. Менаше для створення лібрето до опери «Сільська честь», але, на їхню думку, на оперній сцені той «низький стиль», який так відстоював Дж. Верга, буде виглядати не дуже гармонійно, тому вони наблизили його до традиційного «високого стилю» оперного лібрето [6]. У даному лібрето висловлені соціально-побутові мотиви, що є характерним та типовим для веризму Дж. Верги, але вони проходять крізь призму любовної драми, що створює більш піднесену атмосферу, притаманну скоріш романтичній італійській опері, ніж драмі натуралістично показаних пристрастей. Разом із тим композитор вводить у партитуру свого твору тему року та надає їй надзвичайного драматургічного значення. Вона спершу звучить у вступі, а потім протягом

всієї дії знов виникає в драматургічно напружених ключових моментах оперної дії, що створює необхідний рівень натуралістичної драми.

П. Масканьї враховує та максимально дотримується картинно-оповідального принципу драми Дж. Верга. Композитор дбайливо зберігає атрибути «середовища», укладу життя, картин природи сицилійської села, підкреслюючи і підсилюючи їх засобами справжнього фольклору.

Як відомо, історичний шлях музичного театру є одним із яскравих доказів безперервності процесу загальнокультурного розвитку цивілізації. Із плином часу від епохи до епохи пам'ять культури (за Ю. Лотманом) постійно збагачувалася різними формами музично-театральної діяльності композиторів, драматургів, режисерів, співаків, переймаючись духом художнього історизму. У результаті чого музичний театр знову і знову відновлював свої колишні права і авторитет, виступаючи на кожному етапі своєї еволюції своєрідним дзеркалом сучасного життя і, водночас, хранителем багатьох традицій попередніх епох. Останнє якнайкраще підкреслює думку М. Бахтіна про те, що «жанр живе сьогоднішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок... Чим вище і складніше жанр, тим краще він пам'ятає своє минуле» [1, с. 179–205].

Більш ніж трьохсотрічна історія розвитку оперного жанру демонструє складний шлях взаємин різних видів мистецтв, перш за все драматичного театру і музики, в результаті якого народилася «найоригінальніше створення сучасної цивілізації» (Р. Роллан) – оперна драма.

Важко точно назвати кордон між старою і новою оперою, але кінець 1888 року, безумовно, став важливим моментом та відкрив нову сторінку в розвитку оперного жанру. Цікаво, що приводом для цієї значної події став конкурс на створення одноактної опери, оголошений Міланським видавництвом Едуардо Сонцоньо (Edoardo Sonzogno), який тривав біля двох років. Переможцем даного конкурсу став до того моменту нікому не відомий композитор з Черіньола – П'єтро Масканьї, а опера «Сільська честь» не тільки принесла визнання її творцю, а ще й стала свідоцтвом виникнення веристського музичного театру як нового напрямку оперного мистецтва.

Показово, що Дж. Верді сприйняв появу опери П. Масканьї як торжество національної опери та свідоцтво знайденого виходу даної жанрової сфери із затьяжної кризи. У листі, адре-

сованому П. Масканьї після прем'єри опери в римському театрі «Констанці», він пише: «Ви єдиний, хто ще може тримати прапор італійського мистецтва. Вірите в свої сили і не падайте духом, тому, що робота — це безперервний бій, не зупиняйтеся на досягнутому» [2, с. 204]. Але, незважаючи на таке позитивне відношення до творчості молодого композитора з боку визнаного метра, веризм в оперному мистецтві не був прийнятий в Італії беззастережно як провідний напрям останніх десятиліть XIX століття. Веристську оперу надзвичайно позитивно сприймала демократично налаштована публіка, та категорично не сприймали представники консервативної частини музичної спільноти. Але даний напрям нікого не лишав осторонь, що означало, що нова опера торкнулася насправді актуальної та важливої теми сучасності, змусила звернути на себе пильну увагу громадськості.

Серед найбільш значних досягнень твору П. Масканьї більшість критиків-сучасників називали застосування композитором принципів одноактної драматургії, у межах якої розвивається тривіальна історія з повсякденного життя, яка піднесена до рівня трагедії з експресивною кривавою розв'язкою. Також сучасники композитора відмічали особливості вокальних партій, що в окремих випадках балансують на межі співу і «крику», адже експресивний спів передбачає широку звукову амплітуду і наявність потужних голосів неодмінно з драматичною забарвленням. Підвищена емоційна напруженість вокальної партії мала значний вплив на формування нової манери інтонування з тяжінням до підвищеного «фізіологізму» цієї вокальної манери як своєрідний прояв «естетиці крику». Взагалі, у всіх проявах вокальних партій «Сільська честь» є дійсно новаторським твором, в якому використані як традиції італійського вокалу, так і актуальні нові для того часу прийоми, які після виходу цієї опери міцно увійдуть у загальний виконавський «арсенал» співаків.

Окрім зростання значення нових принципів вокального інтонування, також було значно розширено усталені принципи оркестрового письма в бік зростання експресивності. Оркестр в «Сільській честі» П. Масканьї відрізняється посиленою увагою до струнно-смічкових інструментів та значення мелодійних рухів, що вторять партії голосу та здійснюють потужні унісоні оркеструю. Дані прояви є особливо притаманними кульмінаційним епізодам, у яких емоційне напруження

досягає своєї вершини. Також примітною та специфічною у трактовці оперного жанру П. Масканьї є роль інтермеццо, що стають вузловими моментами у побудові опери, в якому відбуваються головні кульмінаційні події, а сам дивертисмент стає драматургічною кульмінацією. Ці властивості та загальні драматургічні рішення, характерні для ранньої оперної творчості П. Масканьї, були сприйняті сучасниками як аналог «веристської» драми на музичній сцені.

Таким чином, незважаючи на молодість, П. Масканьї дбайливо й вдумливо підійшов до загальної драматичної фабули і літературної мови першоджерела. Перш за все, зберігши одночастинну форму з характерним для неї динамічним розгортанням конфлікту. П. Масканьї розгортає головні драматичні моменти навколо трьох особистісних відносин: зав'язка драми відбувається навколо взаємин Сантуцци й Туррїду, головний розвиток припадає на події, що можна спостерігати між Сантуццею та Альфіо, та головна кульмінація та драматичне завершення припадає на відносини Туррїду та Альфіо. Укрупнюючи психологічну драму двох провідних героїв – Сантуцци і Туррїду, композитор, незважаючи на одночастинну побудову твору, надає опері відчуття двочастинності, де в першій частині панує Сантуцца, в іншій – Туррїду. Дана тенденція повністю підкріплена оркестровими епізодами – інтермеццо, що створює відчуття лаконічного, стислого викладення, незважаючи на доволі традиційне рішення сцен – поєдинків.

Цікаво, що на ці структурно-композиційні аспекти та драматургічні рішення опери П. Масканьї вказував всесвітньо відомий італійський драматичний і оперний режисер Франко Дзефіреллі. Як відомо, він багато і дуже плідно працював над п'єсами Верга в театрі і кінематографі спільно з ще одним видатним діячем – Лукіно Вісконті та переніс на оперну сцену «Ла Скала» деякі властивості веристської драми. Як вказував сам Ф. Дзефіреллі в інтерв'ю кореспонденту однієї з італійських газет в період міланської постановки опери в 1963 році, музика П. Масканьї стала для нього справжнім викликом, саме про неї він говорив: «Музика... незмінно вище в вираженні настрою, ніж драматична дія, незалежно в якій би формі воно не було реалізовано» [6].

Особливо важливим в складному процесі народження вистави належить співакам, а виявлення семантичних особливостей виконання оперної партії Сантуцци стає точкою

відліку, яку можна обрати для простеження розвитку музичного-драматичного цілого опери. Як зазначає Я. Іваницька, сенс не існує поза семіотичних понять знаку та тексту, він народжується саме завдяки трактуванню того чи іншого знакового елемента [4]. У сучасному музикознавстві по відношенню до інтерпретатора навіть є термін «дешифрувальник» (В. Москаленко), тому саме семіотичний підхід, у тому числі і до сфери виконавства, дозволяє зосередити увагу на процесі смислотворчості, що, у свою чергу, дає можливість проаналізувати знамените оперне творіння Масканьї в цілісності його драматургічної та музичної складової.

Вміння вокаліста не тільки співати точно, відповідно до тексту, свою партію, а й перевтілюватися, «входити» в персонажа, чю партію він виконує, є мало не найважливішою якістю сучасного виконавця. Тому надзвичайно важливими є етапи підготовки виконавця, спрямовані на максимально точне драматичне розкриття образу не тільки голосом, а й усіма засобами, доступними в такий синтетичній сфері мистецтва як театр. Для цілісного розуміння мистецтва сольного співу та сутності вокальної інтонації необхідним, я у в оперному творі – обов'язковим, є звернення до проблеми театральності та явища гри.

Під час вивчення характерних принципів музичної мови у веристських оперних творах, у тому числі й у «Сільській честі» П. Масканьї, дуже цікавими є думки із цього приводу видатного ірландського драматурга й романіста Бернарда Шоу. Хоча головні професійні переваги Б. Шоу простягалися у сфері літератури, разом з тим він залишив доволі багато робіт, присвячених проблемам музики, музичного театру, музичної мови, зокрема – музично-мовних аспектів веристської опери. У статті «Про Масканьї і два типи композиторів» Б. Шоу на прикладі опери «Сільська честь» П. Масканьї демонструє існування композиторів двох типів, зупиняючись на принципах їхнього художнього мислення, перший з яких відрізняється проявом принципово нових художніх ідей та перспективним новаторством, а інший та його діяльність є результатом загального історичного процесу і ґрунтується у своїй творчості композитор даного типу, як вказує Б. Шоу, на «епігонстві» [5].

Починає автор свою статтю саме зі звернення до постаті П. Масканьї, відзначаючи, «що музика до опери «Сільська честь», як і слід було очікувати, – плід творчості розумної та

обдарованої представника того покоління, яке знає наскрізь Вагнера, Гуно, і Верді і може використовувати навіть для балету такий склад оркестру, про який Моцарт і не думав, пишучи свої найбільші опери і симфонії» [5, с. 202]. Інше кажучи, Б. Шоу вказує на нові якості музичної мови в оперній творчості П. Масканьї, її «нової інтонаційно-мовної основи» [5, с. 203], підкреслюючи тим самим тяжіння до симфонізації оперного жанру. Це впливає й на загальні вокально-інтонаційні принципи побудови партій оперних героїв.

Дуже цікаво, що більшість сольних номерів не є відокремленими від основної дії, вони вписані в більш масштабні ансамблеві сцени, підкреслюючи тим самим важливість саме театральної дії і розкриття персонажу через діалогічну взаємодію з його оточенням. Самостійних номерів, які існують як окремі побудови, можна виділити лише два, а саме «Сициліана» Туріду і «Сторнелло» Лоли, хоча незважаючи на окремість та завершеність даних епізодів, вони є тісно пов'язаними з іншими та створюють з ними єдиний драматургічний комплекс.

Одним із головних персонажів у оперному творі П. Масканьї є Сантуцца, і спочатку образ героїні виявляється відповідним до тієї побутової сценічної обстановки, в якій ми її зустрічаємо. Її вокальна партія поки що не має тієї експресивної сили, яка з'явиться трохи пізніше, репліки Сантуцци ледве чутні та мають абсолютно побутовий характер. Спокійний настрій повністю зникає з того моменту, як вперше пролунало ім'я Туріду. Вокальна партія Сантуцци відразу ж рясніє експресивними вигуками, та інтонаційний склад тематизму її партії підкреслюється оркестровою лейттемою «фатальної пристрасті», що об'єднує в єдине драматичне ціле даний розділ опери.

До комплексу характерних інтонацій в партії Сантуцци можна віднести наявність низхідних інтонацій з хроматичними ходами, що доручені сколюючий віолончелі на ґрунті пульсуючих оркестрових акордів. Дані інтонаційні звороти ясно відображують думки та внутрішній стан Сантуцци, яку обпалює любов до Туріду, вона думає тільки про нього, живе тільки їм одним, і їй нестерпно уявити собі кокетливу, легковажну Лолу обраницею Туріду. Саме таке спрямування почуттів героїні створює неможливість відчувати радість любові, вона відчуває тільки біль, сум'яття, розпач і благання, звернене до Бога. Хоральна тема, що передуює появі «Романсу», прозвуч-

чить ще раз, в потужному звучанні tutti оркестру в тональності C-dur у фіналі опери, символізуючи собою невблаганну силу долі героїні.

Драматургічна кульмінація й крапка найвищого напруження всієї оперної припадає на два масштабно розгорнутих дуети головних дійових осіб – Сантуцци й Туррідю, а також Сантуцци й Альфіо. Тут вперше відкрито стикаються інтереси і почуття головних героїв опери, виявляється і до граничної межі загострюється основний конфлікт як вищий прояв протиставлення любові і ревності. У створенні музичних образів своїх героїв П. Масканьї користується великим оперним штрихом для створення світу експресивної напруженості у її співвіднесенні з яскравою емоційністю, що наближує Сантуццю П. Масканьї з героїнями веристської драми Дж. Верга. Даний ракурс розгляду образу героїні у всій повноті своєї істинно жіночній натурі, поданої без сентиментальності і прикрас, відкриває можливість для створення художньо вірної сценічної інтерпретації героїні, з одного боку, з іншого – підкреслює надзвичайну складність її музично-сценічного втілення у репертуарі сопрано.

Висновки. Прагнення знайти нові можливі форми розвитку оперного жанру як «веристської драми» будувалася на майстерному поєднанні традиційних рис із суттєвим оновленням принципово важливих рівнів оперного твору, а саме – сюжетного, в якому відбувається звернення до життєвих подій та пов'язаних із ними емоційних станів простих людей; драматургічного, з відмовою від багаточастинної структури на користь одночастинної; стилістичного, в якому відбувається оновлення принципів вокального інтонування, оркестрової палітри та музично-мовних принципів.

Саме опера П. Масканьї «Сільська честь» (*Cavalleria rusticana*, 1888) стала своєрідним провісником музичного веризму у її безпосередній близькості до веристської драми Дж. Верга та зумовила появлення нової вокальної стилістики та принципів музичної мови. Дані процеси зумовили вираження художніх ознак і принципів загальної драматургічної побудови твору з піднесенням образу героя як учасника діалогічної взаємодії з оточуючим його середовищем, з одного боку, з іншого – з тяжінням до симфонізації оперної тканини, яка стає помітною не тільки через функційне зростання ролі оркестру, а ще й через проникнення характерних ознак, притаманних інструментальному інтонуванню у вокальній партії.

Таким чином, «Сільська честь» П. Масканьї є першим взірцем веристської опери, поява якої стає епохальною подією не тільки для оперного мистецтва свого часу, а ще й мала значний вплив на естетику наступних творчих пошуків у даній жанровій галузі. Унікальність та інноваційність даного твору полягає в тому, що поруч з ушільненою концентрованою музично-сценічною дією з надзвичайним значенням сцен-ансамблів значно посилюються тенденції симфонізму підвищення значення оперного оркестру. Дані оновлені художні умови стають підставою для створення принципово нового типу сольного співу, який займає одне із провідних положень у подальшому розвитку оперного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Наука, 1972. 372 с.
2. Верди Дж. Избранные письма. Москва : Музыка, 1973. 351 с.
3. Евнина Е. Западноевропейский реализм на рубеже XIX – XX веков. Москва : Наука, 1967. 251 с.
4. Иваницкая Я. Оперный спектакль как семиотический объект : автореф... канд. ...искусствоведения : 17.00.03; НМАУ, им. П.И. Чайковского. Киев, 2008. 20 с.
5. Шоу Б. Про Масканьї и два типа композиторов. *О музыке и музыкантах*. Москва, 1965. С. 202–204.
6. Girardi M. Mascagni P. *The Grove Dictionary of Music & Musicians*. Oxford, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972) Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Verdi, G. (1973) Selected Letters. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Evnina, E. (1967) Western European realism at the turn of the XIX – XX centuries. Moscow: Nauka. [in Russian]
4. Ivanitskaya, Y. (2008) Opera performance as a semiotic object: abstract of thesis ... cand. ... Art history: 17.00.03; NMAU. them. P.I. Tchaikovsky. Kiev [in Russian]
5. Shaw, B. (1965) About Mascagni and two types of composers. About music and musicians. Moscow [in Russian]
6. Girardi, M. (2001) Mascagni P. The Grove Dictionary of Music & Musicians. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. [in English]

УДК 781.22:784:78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-22>**Інна Сергіївна Іванова**

ORCID: 0000-0002-1711-8350

аспірантка кафедри теорії музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

innarybachuk15@gmail.com

СПОСОБИ РОБОТИ З ШУМОВИМИ ЗВУКАМИ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ (НА ПРИКЛАДІ «LANDSCAPES» АННИ КОРСУН)

Мета роботи – продемонструвати один із можливих підходів до аналізу композиції, заснованої на шумових звуках. **Методологія дослідження** спирається на загальнонаукові та спеціально-наукові методи. Серед загальнонаукових застосовано описовий, порівняльний, системний методи. Серед спеціально-наукових – структурний і функціональний. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше вводиться до наукового обігу твір відомої в Європі української композиторки А. Корсун «Landscapes» для п'яти голосів, заснований переважно на використанні шумових звуків. **Визначаються** використані авторкою способи роботи з шумовими звуками. **Висновки.** Тенденція введення шумів до музичних композицій є поширеним явищем в академічній музиці ХХ – початку ХХІ століття. Такі звуки часто мають неповторний характер, адже створюються переважно лише для однієї композиції. Відповідно, постає питання щодо можливих способів аналізу таких творів. У статті презентовано один із підходів до аналізу вокальної композиції, зітканої із шумових звуків. Запропонований метод включає вивчення кожного звука, способу його видобування; дослідження його можливих видозмін за допомогою різного типу сурдин (як рук виконавця, так і додаткових предметів); аналіз ролі та значення вербальних фонем, їх функцій у видозміні звука. На прикладі «Landscapes» Анни Корсун доведено, що способи роботи авторки із шумовими звуками є аналогічними до традиційних підходів, які застосовуються до музичних звуків (темброві, динамічні, артикуляційні зміни). Основні принципи роботи А. Корсун можна визначити як варіювання й ускладнення. Методами, що дають змогу розвивати й видозмінювати шумові звуки протягом композиції, стають додавання різноманітних ритмічних фігур, включення вербальних фонем (спочатку голосних, а потім і приголосних), застосування різних способів артикуляції, залучення рук вокаліста як сурдини.

Ключові слова: сучасна академічна музика, шумовий звук, музичний звук, вербальна фонема, «Landscapes» Анни Корсун.

Ivanova Inna Serhiivna, Postgraduate Student at the Department of Music Theory of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The methods of work with noise sounds in vocal piece (at the example of Anna Korsun's Landscapes)

Research objective. The goal of the paper is to demonstrate one of possible approaches to analysis of the composition based on noise sounds. **The methodology** of the research is based on general and special scientific methods. Among general scientific methods descriptive, comparative and system ones are used. Among special scientific methods – structural and functional ones. **The scientific novelty** of the research is in the fact that the work of the known in Europe Ukrainian composer Anna Korsun Landscapes for five voices based mainly on the use of noise sounds is considered in the scientific sphere. The methods of work with noise sounds used by the author are defined. **Conclusions.** The tendency of introducing noises to musical compositions is a widespread phenomenon in art music of the XX – early XXI-st centuries. Such sounds often have unique character because they are mainly created only for one composition. Therefore the question arises: are there any possible methods of analysis of these compositions. In this article one of the approaches to the analysis of the vocal composition woven from noise sounds is presented. The suggested method includes studying of every sound, the way of its producing; research of its possible modifications with help of different types of mutes (the hands of the performer as well as additional subjects); analysis of the role and meaning of verbal phonemes, their functions in modifications of sound. At the example of Landscapes by Anna Korsun it is proved that the methods of the author's work with noise sounds are similar to traditional approaches that are used to musical sounds (timbre, dynamic, articulation alterations). The main principles of A. Korsun's work may be defined as variation and complication. The methods that allow to develop and modify noise sounds in the composition are adding of various rhythmical figures, introducing verbal phonemes (at first vowel and later also consonant), using different methods of articulation, utilization of vocalist's hands as a mute.

Key words: contemporary art music, noise sound, musical sound, verbal phoneme, Landscapes by Anna Korsun.

Актуальність теми дослідження. Вокальна музика ХХ – початку ХХІ століття порівняно з попередніми епохами зазнає суттєвих змін. Багато в чому вони пов'язані з прагненням композиторів оновити матеріал, що призводить до активного залучення до творів різноманітних шумових звуків, які вводяться не просто як додаткові елементи, а використовуються в композиціях на рівних правах із музичними звуками, ба й навіть більше, виходять на перший план. Наслідком такого підходу стає індивідуалізованість матеріалу, адже часто композитор вигадає шумовий звук саме для конкретного опусу.

При роботі з творами, де автори активно залучають і розвивають саме шумові звуки, виникають певні аналітичні складнощі, бо в наш час ще не створено певну загальну методіку, яка б могла бути використаною для всіх композицій такого типу. Однак сучасне музикознавство намагається вирішити проблему функціонування нових звуків у музичному творі, з'являються нові пропозиції, підходи до способів роботи з такого типу опусами ([3; 4; 7; 8; 9]).

Відповідно, зважаючи на все вищезазначене, **мета дослідження** полягає в демонстрації одного з можливих підходів до аналізу композиції, заснованої на шумових звуках, на прикладі «Landscapes» А. Корсун.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що презентується один із можливих варіантів аналізу твору, який побудовано переважно на шумових звуках. Матеріалом розвідки є «Landscapes» для п'яти голосів *a cappella* Анни Корсун¹. У власній творчості композиторка постійно експериментує з різноманітними шумовими звуками, способами звуковидобування, інструментами, просторовими особливостями виконання опусів тощо. Тому можна стверджувати, що доробок А. Корсун вписується в загальні тенденції розвитку сучасної академічної музики.

Творчість композиторки, незважаючи на її європейське визнання, в українському музикознавстві ще не отримала достатньої уваги. На цей час існують лише декілька статей (Н. Гнатів [2], І. Тукової [9] та А. Шаріної [5]), де розглядаються окремі твори або жанрові сфери доробку А. Корсун².

¹ Анна Корсун (1986) – україно-німецька композиторка. У 2010 році по класу композиції у М. Скорика закінчила НМАУ ім. П.І. Чайковського. Протягом 2010–2012, 2015–2016 років навчалася в Мюнхенській вищій школі Амстердамської консерваторії (*Hochschule für Musik und Theater München*) у класі композиції професора Моріца Еггерта. З 2010 року проживає переважно в Німеччині. З 2018 року працює в Амстердамській консерваторії (*Conservatorium van Amsterdam*) запрошеним педагогом з композиції, а також за запрошенням викладає на різних міжнародних композиторських курсах. А. Корсун була стипендіаткою кількох програм у Німеччині, Франції, перебувала в резиденції в Італії. Серед її досягнень: перемога на конкурсі молодих композиторів «*Gaudeamus*» у 2014 році та приз «*Open ear*» у 2019 році. Серед виконавців музики А. Корсун – Камерата Сілезія, *eNsemble ProArte*, Федір Ледньов, *VocalLab*, Ансамбль Октопус, Моріц Еггерт, Наталія Пшеничникова, Ансамбль *Nostris Temporis* [6].

² Характеристика європейських джерел, присвячених аналізу творчості А. Корсун, наводиться в статті Н. Гнатів [2].

Виклад основного матеріалу. Загальноновизнаним є факт, що звук і ставлення до нього в музичних творах від початку ХХ століття починає змінюватися. Композитори пропонують різноманітні експерименти, генеруючи в такий спосіб нові звучання. Вивчаючи академічну практику ХХ–ХХІ століття, І. Тукова пропонує «розглядати її крізь призму звукопошукової тенденції, яка виявляє себе в способах створення звукового матеріалу й роботи з ним. Основна увага композиторів зосереджується на експериментах зі звуком і над якістю звучання інструментів (чи голосів) завдяки різним тембровим мікстам, новим способам звуковидобування й артикуляції або нетиповій трактовці вже відомих» [4, с. 60].

Творчість А. Корсун можна розглядати безпосередньо в контексті звукопошукової тенденції. Авторка створює композиції для різноманітних складів від соло до оркестру; для акустичних інструментів, голосів, електроніки і звукових об'єктів; бере участь у проєктах, пов'язаних із візуальним мистецтвом, театром, танцем і літературою. Особливою сферою захоплення та пошуку нового звука стала для неї вокальна музика. А. Корсун виступає не лише в ролі композиторки, а й сама, прекрасно володіючи голосом, виконує власні твори як вокалістка. Н. Гнатів наголошує, що авторка особливо зацікавлена роботою з людським голосом, адже він дає широке поле для творчих знахідок [2].

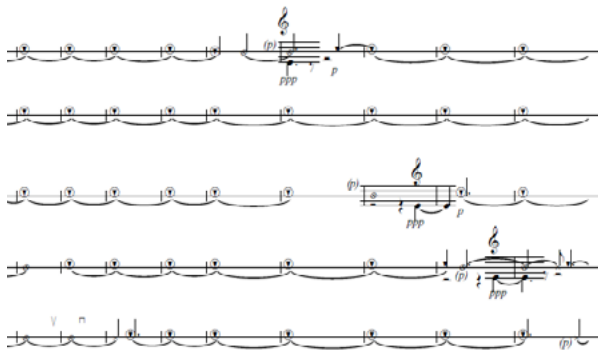
«*Landscapes*» створений А. Корсун 2011 року. За наданою авторкою інформацією, ця композиція є її першим досвідом роботи з таким складом виконавців. Назва твору перекладається як «Пейзажі». Вона підштовхує до формування певного кола асоціацій зі звуками навколишнього середовища, які можуть з'явитися при слуханні твору³.

У «*Landscapes*» переважають шумові звуки, створені А. Корсун спеціально для цього твору. Зміна способів звуковидобування зумовлює поділ усієї композиції на три розділи, побудовані за принципом контрасту (перший – тт. 1–42, дру-

³ А. Корсун указує: «Назви моїх п'єс – це не програма й не «ключ до розуміння», а лише поетична абстракція. П'єсу потрібно якось назвати і, як правило, назву вибираю після написання твору, яка більш-менш відповідає характеру, атмосфері або фонетиці. У будь-якому випадку це лише одна сторона, видима мною. Твори відкриті для різних сприймань, асоціацій та інтерпретацій різних людей» (з електронного листа, адресованого автору статті, датованого 16 березня 2020 року).

гий – тт. 43–94, третій – тт. 95–130). Загалом зазначимо, що твір написаний у традиційній тричастинній репризній формі з генеральною кульмінацією в репризі. Такий висновок ґрунтується на аналізі задіяних звуків, їх контрастуванні або повторенні.

Графіка партитури нагадує виписані партії для шумових інструментів, а вкраплення фрагментів музичних звуків зафіксовані традиційною п'ятилінійною нотацією:



Приклад 1. А. Корсун, «Landscapes» (такти 11–19)

Характеризуючи шумові звуки, зазначимо, що А. Корсун створює чотири їх базових види: вітер, шелест, інтенсивний вдих і клацання/сплеск⁴.

Перший шумовий звук – вітер – видобувається завдяки неритмічному вдиханню і видиханню повітря. До нього композиторка долучає алеаторичну техніку, указуючи, що за відсутності позначок вдихання/видихання в партитурі виконавець може здійснювати їх на власний розсуд.

«Вітер» розпочинає композицію і найбільше репрезентований у кожному розділі. Якщо узагальнено подивитися на специфіку введення шумових звуків, то воно відбувається за способами, які є традиційними для будь-яких музичних творів, зокрема показово стає фактурна організація. «Вітер» уводиться двома способами: неімітаційною поліфонічною фактурою (коли в кожному з п'яти голосів звучатиме цей звук) та імітаційною (звук поступово вводиться в іншій партії). Так, уже перші тринадцять тактів презентують ці два спо-

⁴ Назви звуків спираються на описи, надані композиторкою в анотації.

соби: спочатку квінтет солістів виконує неритмічне вдихання і видихання повітря (тт. 1–7), а далі відбувається поступовий імітаційний перехід до іншого шумового звуку (шелесту). У першому розділі подібні способи поєднання двох типів викладу шумового звуку «вітер» можна простежити в таких тактах: 15–22, 30–38. При цьому в першому розділі переважно всі моменти вдиху/видиху позначені, а також указані динамічні відтінки, у межах яких вони повинні виконуватися (від *ppp* до *mp*):

The image shows a musical score for five voices, labeled Voice 1 through Voice 5. Each voice part consists of a series of rhythmic notes on a staff, with dynamic markings (pp, p, mp, f) and breath marks (V for inhaled, n for exhaled) placed above the notes. The notes are connected by horizontal lines, indicating sustained sounds. The dynamic markings vary across the parts, showing a range from *ppp* to *f*. The breath marks indicate the timing of inhaled and exhaled air.

Приклад 2. А. Корсун, «Landscapes» (такти 1–14)

У першому розділі презентований лише один аспект шумового звуку «вітер», що виконувався без фонем і довгим, витягнутим, тривалим звуком. Власне, це було лише вдихання/видихання, що підсилювалося гучномовцем. У другому розділі А. Корсун презентує наступний етап – складніший. До звичного вдиху/видиху додається ритмічний малюнок дрібних тривалостей, який розриває «вітер» і вже більше нагадує гучні вдихання/видихання.

Останній етап, найвищий і найскладніший, – це вдихання/видихання із вербальними фонемами. Спочатку опановуються голосні фонемі *o*, *u*, *i*, *a* (тт. 52–57). Пізніше додається у з 58 т. При цьому всі фонемі повинні промовлятися специфічним методом, який в анотації названий «губним тремоло»: при вимові звуку необхідно рухати пальцем між губами. При застосуванні цього методу важко зрозуміти, яка голосна вимовляється, адже тремоло надає їй специфічної барви. Усі голосні перестають бути унікальними й більше

схожі на якусь універсальну одну голосну фонему, у якій є відчуття мінімального переливання звучання *i-a-o-y*.

Контрастом до презентованих голосних фонем виступають приголосні, які активно включаються вже з 61 т. (другий розділ), адже спосіб звуковидобування приголосних інший. Якщо голосні видобуваються завдяки голосовим зв'язкам, то приголосні – завдяки шуму, що виникає в ротовій порожнині. Відповідно, уведення твердих глухих приголосних *s, f, h, ts* (тт. 61–65) стає контрастним щодо попереднього викладу завдяки зміні способу звуковидобування. Далі А. Корсун поступово додає *k, m, p, n, sh, z, ch, v, ts* – тверді, глухі, дзвінки та сонорні приголосні, які промовляються на вдиху/видиху⁵. Ущільнення фактури призводить до частих змін фонем, зокрема в одному такті може бути застосовано до семи фонем (наприклад, у партії четвертого сопрано, у 79 такті). При цьому поєднуються як глухі тверді, так і глухі сонорні фонемі – усі вони створюють, здавалося б, повний хаос дивних звучань, із якого слухач вловлює лише окремі фонемі (наприклад, *k, s*). Крім цього, композиторка використала п'ять поєднань фонем *pi, po, pa, pu, shi*, що звучать у 81–85 тактах. А. Корсун розробляє фонему *p*, яка належить до глухих твердих. Поєднання з голосними фонемами застосовується перед кульмінацією, так композиторка вводить нову барву звучання. Наприклад, у 83 такті перші три партії сопрано на другу долю чотиридольного такту проспівують *p* або *pi*, тоді як четверте сопрано проспівує склад *shi*, а в партії п'ятого сопрано – фонема *s*. Виникає одночасне поєднання трьох твердих глухих фонем *p, sh, s*, з яких найяскравішою буде остання. Власне, саме її й виділить слухачьке вухо.

У третьому розділі А. Корсун залишає «вітер» у вигляді витягнутих звучань в одному голосі (довгі тривалості) з вкрапленнями певних ритмічно оформлених вдихань/видихань. Наприклад, такий спосіб спостерігаємо в партії третього сопрано (тт. 95–114). Однак, порівнюючи з першим розділом, в останньому набір фонем розширюється: голосні *y, u, i, a*; приголосні *m, sh* і поєднання *hi, ju, ha, hu*. При цьому якщо в другому розділі розроблялася фонема *p*, для промовляння якої потрібно залучати губи, то в третьому розділі такою

⁵ Тут і далі перелік фонем та складів здійснений за порядком появи в партитурі, а не за абеткою.

фонемою стає *h*, щоправда, вона вже виключно шумова, без залучення губ, адже звук формується в ротовій порожнині.

Отже, А. Корсун презентує «вітер» у всіх можливих барвах, як витягнутий звук без залучення будь-яких фонем; чітко ритмічно оформлений звук без фонем; ритмічно оформлений із опорою на голосні фонemi; ритмічно оформлений з опорою на приголосні фонemi.

Другий шумовий звук, названий А. Корсун як «шелест», презентований лише в першому і третьому розділах. Суб'єктивне враження від «шелесту» можна описати як геліготіння птахів. Для видобування такого «пташиного співу» необхідно підняти язик до піднебіння й кінцем торкатися його, але при цьому уникаючи свисту. Цей специфічний метод звуковидобування ускладнюється ще й тим, що виконавцю необхідно формувати рот по-різному, ніби він повинен озвучити різні голосні фонemi. Композиторка в анотації наводить приклад: коли рот формується для видобування фонemi *и*, то звук буде нижчим, а якщо для фонemi *і* – вищим.

«Шелест» розробляється авторкою подібно до «вітру». Зокрема, у першому розділі застосовано звучання без опори на якісь фонemi (тт. 8–27, 34–42). Уведення цього способу звуковидобування у двох зазначених фрагментах відбувається імітаційно. Однак, якщо в першому фрагменті (тт. 8–27) композиторка зображує звучання лише «шелесту», навіть не виписуючи динамічні відтінки, то в другому (тт. 34–42) – додає їх у межах *mp-ff* і випикує губне тремоло для чотирьох партій (першого, другого, третього та п'ятого сопрано)⁶. Ці зміни підкреслюють нову барву цього способу звуковидобування й на кульмінації завершують перший розділ. Різкий стик «шелесту» і «вітру» вказує на перехід до другого розділу. Однак наступного разу «шелест» з'являється в репрізі.

Подібно до «вітру», у третьому розділі А. Корсун випикує певну ритмічну фігуру для шелесту⁷. При конкретній ритмічній фігурі виконавцю не даються вказівки, які фонemi використовувати. Натомість в останніх одинадцяти тактах

⁶ У третьому розділі введений один епізод «шелесту», де прописана динаміка в межах від *ppp-p* (див. тт. 116–119 в партії п'ятого сопрано).

⁷ Див. партію першого сопрано тт. 100, 103, 112; партію другого сопрано тт. 102, 105, 107–109, 111, 113; партію четвертого сопрано тт. 104, 108, 110–111; партію п'ятого сопрано тт. 102, 108, 110.

(119–130) із «шелестом» застосовуються голосні фонемі, такі як *и*, *и(о)*, *о*, *і*, *і(у)*. Причому композиторка розріджує фактуру за рахунок імітаційних проведень лише двох різних фонем. Голоси ніби передають естафету один одному, вступаючи на останню чи передостанню долю мотиву того голосу, що вже звучить. Авторка поступово зменшує інтенсивність звучання за рахунок розрідження фактури й динамічних відтінків, що коливаються в межах *p-pp*, завершуючи всю композицію паузами, які можна трактувати як тишу.

Отже, «шелест» представлений трьома способами, як витягнуте звучання (довгі тривалості) без опори на фонемі; звучання, сформоване з коротких тривалостей, без опори на фонемі; звучання з голосними фонемами.

Ще один шумовий звук (третій), заявлений А. Корсун у «*Landscapes*», – це інтенсивний вдих, що відбувається за рахунок притиснення губ до верхніх зубів. Завдяки інтенсивному вдиханню виникає своєрідний свист, що нагадує звучання фонемі *ts*, однак реально він виконується без опори на будь-які фонемі. Композиторка виписує такий вдих лише один раз у першому розділі (тт. 28–29). Інтенсивне вдихання квінтету виступає дуже яскравою барвою, що відмежовує попередні способи звуковидобування від наступних.

Четвертий шумовий звук – сплеск, або клацання, що відбувається шляхом торкання язика піднебіння й відпускання його. Цей спосіб застосовується А. Корсун лише в третьому розділі. Тричі проводиться клацання в різних партіях: п'ятого сопрано в 110 такті, четвертого сопрано в 111 такті, другого сопрано в 112 такті. Якщо інтенсивний вдих був виразним способом відтінити межі побудов одного розділу, то язикове клацання лише доповнює картину різних шумових звучань, що линуть у межах 110–112 тактів.

Висновки. Отже, у «*Landscapes*» А. Корсун використовує переважно шумові звуки, видозміна яких відбувається завдяки ритмічним перевтіленням, долученню губного тремоло, зміні вербальних фонем. Спочатку композиторкою вводяться короткі тривалості для конкретного звука. Далі до цих тривалостей долучаються голосні фонемі й у кінці – приголосні. Так з довгої витриманої тривалості без фонем композиторка рухається до короткої тривалості, на яку припадає приголосна фонема.

З позиції формоутворення шумові звуки виконують провідні функції, адже розділи твору відмежовуються зміною шумових звуків і способів їх видобування. Середній розділ характеризується подрібненням тривалостей, ущільненою фактурою та втіленням фонемного ряду з опорою на приголосні. Натомість у першому розділі – довгі тривалості без фонем. А в останньому – переважно голосні фонемі, що залучені до коротких тривалостей.

Обираючи спосіб роботи із шумовими звуками у вокальному творі, А. Корсун опиралася, на нашу думку, на традиційні методи, характерні для музичних звуків. Спочатку презентується «чистий» звук, далі він же, але з губним тремоло, потім – із голосною фонемою, у кінці – з приголосною. Якщо провести аналогію з розвитком музичних звуків, то за цією ж схемою композиторка спочатку ввела б звук із визначеною висотою, далі його ж, але в іншій октаві чи в партії іншого інструменту, а в кінці – із залученням фонем чи тембрових мікстів. Так, опираючись на традицію (принцип роботи зі звуком) авторка змінює сам матеріал, розробляючи не музичний, а шумовий звук. Н. Герасимова-Персидська, указуючи на тенденції розвитку академічної музики у XXI столітті, писала: «Перед композиторами відкрився новий світ, для характеристики якого можна скористатися метафорою органума XII століття: потужна традиція як «витагнутий тон», а рух верхніх голосів як бурхливе виникнення все нових і нових напрямків – верхні голоси в середньовічному органумі» [1, с. 5]. Власне, таким «витагнутим тоном» слугує спосіб роботи зі звуком, а рух верхніх голосів представлений самим звуком, який із музичного стає шумовим.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка начала XXI века. Музичне мистецтво : збірник статей. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 3–8.
2. Гнатів Н.В. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 68–79. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197974> (дата звернення: 15.03.2020).
3. Катунян М.И. Новый звук и нотация. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 50–70.

4. Тукова І.Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69. URL: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630) (дата звернення: 15.03.2020).

5. Шаріна А.В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «AQUA SONARE» А. Корсун). *Міжнародний вісник. Серія «Культурологія. Філологія. Музикознавство»*. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 247–253.

6. Anna Korsun: official site. URL: <http://annakorsun.com/> (accessed: 15.03.2020).

7. Lindstedt I. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa : WUW, 2010. 486 s.

8. Reybrouck M., Podlipniak P., Welch D. Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us. *Frontiers in Psychology*. 2019. Vol. 10. P. 1–13. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01153> (accessed: 15.03.2020).

9. Tukova I. Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the Examples of Works by Ukrainian Composers). *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*. Paris: Atlantis Press, 2020. Vol. 469. P. 269–276. URL: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.048> (accessed: 15.03.2020).

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskay, N. (2013). Music of the beginning of 21st century. *Musical Art*, 13, pp. 3–8 [in Russian].

2. Hnativ, N. (2019). The formation of Anna Korsun's individual style in the sound space of vocal creativity. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 126, pp. 68–79 [in Ukraine]. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197974>.

3. Katunjan, M. (2007). New sound and notation. *Theory of modern composition: textbook*. Moscow: Muzyka, pp. 50–70 [in Russian].

4. Tukova, I. (2019). Sound search tendency in composer's practice of the second part of 20th – beginning 21st century. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3 (44), pp. 56–69 [in Ukraine]. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630).

5. Sharina, A. (2018). Glissando on the piano keyboard as extended piano technique (for example of «Aqua Sonare» by A. Korsun). *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology*, 2 (11), pp. 247–253 [in Ukraine].

6. Anna Korsun: official site. URL: <http://annakorsun.com/> (accessed: 15.03.2020).

7. Lindstedt, I. (2010). *Sonoristics in the work of 20th century Polish composers*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 486 p. [in Polish].

8. Reybrouck, M., Podlipniak, P., Welch, D. (2019). Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us. *Frontiers in Psychology*, 10, pp. 1–13 [in English]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01153>.

9. Tukova, I. (2020). Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the Examples of Works by Ukrainian Composers). *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 469, pp. 269–276 [in English]. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.048>.

УДК 780.614.1:781.22]:78.049(477)«19/20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23>

Ксенія Дмитрівна Сліпченко

ORCID: 0000-0001-5226-5930

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

ksuslipchenko256@gmail.com

НОВІ ВИМІРИ ЗВУКООБРАЗУ ДОМРИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – виявити виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті XX – першої чверті XXI століття на прикладі «Зозулі» для домри соло Л. Матвійчук, «Дошика» для домри соло В. Матряшина, Концертного триптиха «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано А. Білошицького, дитячої сюїти «Хоббіт, або Туди й Звідти» для домри та фортепіано В. Матряшина, «Передзвонів» та «Мерехтливого звуку» для домри соло О. Олійника. **Методологія дослідження** спирається на взаємодію компаративного, системного, жанрово-стильового та семіотичного підходів. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні етапів становлення домри, виявленні засобів для розширення її звукообразувальної палітри, ролі сонорних можливостей інструменту та диференціації його звукових образів. **Висновки**. Нами було запропоновано три етапи становлення домри, які ми окреслили як «фольклористичний», етап «академізації» та останній етап – «із сучасними тенденціями останньої чверті XX – першої чверті XXI століття». Також у дослідженні було виявлено, що композитори розширюють виразальну палітру домри через наслідування інших інструментів,

втілення природних та фізичних явищ, звукообразання фантастичних персонажів, подій та стилізацію кельтської та іспанської музики на домрі. Так, наприклад, наслідування інших інструментів відбилось у використанні запозичених та ударно-шумових прийомів. Втілення природних та фізичних явищ стає можливим за допомогою наслідування образу зозулі, а образ дощу реалізується через неперервне *ostinato* та залучення комплексу різноманітних прийомів. Втілення дзвонності стає можливим не тільки завдяки використанню кварто-квінтових ходів у мелодії, але й втіленню різновидів дзвоніння та імітації дзвіночків. Стилізація кельтської та іспанської музики відбувається за рахунок тяжіння мелодії до певних тональних центрів, використання різноманітних ладів та наслідування інструментів. Паралельно з цим розширюються типи трактовки тембру домри від колористичного до сонорика та сонористики. Як наслідок, ми виявили, що звукообраз домри може бути сонорний, колористичний, ударний, кельтський, іспанський, дзвонний та «мерехтливий».

Ключові слова: домра, звукообраз, сонорика, колористика, фламенко, кельтська музика, іспанська музика, прийоми звуковидобування.

Slipchenko Kseniia Dmytrivna, Postgraduate Student at the Department of Interpretology and Analysis of Music of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

New dimensions of domra's sound pattern in Ukrainian music in the last quarter of the XX – first quarter of the XXI century

Research objective. The aim of the work is to identify the dimensions of the sound pattern of domra in Ukrainian music in the last quarter of the XX – first quarter of the XXI century on the example of “Cuckoo” for domra solo by L. Matviychuk, “Rain” for domra solo by V. Matryashin, concert triptych “In imitation of Spanish” for domra and piano by A. Biloshitsky, children’s suite “Hobbit, or There and Back Again” for domra and piano by V. Matryashin, “Chimes” and “Shimmering sound” for domra solo by O. Oliynyk. **The methodology of the research** is based on the interaction of comparative, system, genre-style and semiotic approaches. **The scientific novelty** of the research consists in determining the stages of domra formation, identifying means to expand its sound-imaging palette and the role of sonorous capabilities of the instrument and differentiating its sound images. **Conclusions.** We proposed three stages of domra formation, which we described as “folklore”, the stage of “academization” and the last stage “with modern trends of the last quarter of the XX – first quarter of the XXI century”. The research also found that composers expand the expressive palette of domra by imitating other instruments, embodying natural and physical phenomena, sound representation of fantastic characters, events, and stylization of Celtic and Spanish domra music. Thus, for example, imitation of other instruments was reflected in the use of borrowed and percussive-noise techniques. The embodiment of natural and physical phenomena becomes possible by imitating the image of a cuckoo, and the image of rain is realized through continuous *ostinato* and the involvement of a complex of various techniques. The embodiment of ringing

becomes possible not only through the use of quarto-fifth moves in melody, but also through the embodiment of varieties of ringing and imitation of bells. Stylization of Celtic and Spanish music occurs due to the attraction of the melody to certain tonal centers, the use of various tonalities and imitation of instruments. At the same time, the types of interpretation of the instrument's timbre are being expanded from coloristic to sonoric and sonorous. As a result, we found that domra's sound can be sonorous, coloristic, percussive, Celtic, Spanish, ringing and "shimmering".

Key words: *domra, sound pattern, sonorics, coloristics, flamenco, Celtic music, Spanish music, sound-producing techniques.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний домровий репертуар постійно оновлюється, розкриваючи нові можливості домри. Так, простеживши шляхи розвитку інструмента від моменту створення до сьогодні, ми можемо виділити три етапи становлення інструменту.

Перший ми окреслили як «фольклористичний», на якому домра виступає інструментом народно-пісенної традиції. Розпочався перший етап у 1930-х роках із моменту створення першої обробки для чотириструнної домри та фортепіано Г. Михайличенком [5, с. 5]. Другий етап – «академізації» – починається з 1950-х років та пов'язаний із появою перших методик та шкіл гри. Останній етап – із сучасними тенденціями – припадає на останню чверть ХХ – першу чверть ХХІ століття.

Особливе місце на третьому етапі займає використання цілої палітри колористичних засобів, яка покликана відобразити темброве різноманіття домри. Як правило, такі композиції тяжіють до сфери програмної музики, основаної на оригінальному тематизмі, що значно відходить від стереотипно фольклорного матеріалу та віддзеркалює прагнення композиторів до пошуку індивідуалізованих засобів для втілення образів, які апелюють до колористики, сонорики та сонористики. В українській музиці це відобразилось у доробку Л. Матвійчук, А. Білошицького, В. Матряшина та О. Олійника.

Мета дослідження – визначити різні типи трактовки тембру домри та виявити палітри нових звукообразів інструменту в українській музиці останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні етапів становлення домри, виявленні засобів для розширення її звукообразальної палітри і ролі сонорних можливостей інструменту та диференціації його звукових образів.

Виклад основного матеріалу. Л. Матвійчук розширює образну палітру домри через наслідування образів природи, прикладом чого є «Зозуля» для домри соло. Для передачі образу птаха використовуються натуральні та штучні флажолети, а чергування *pizzicato* з грою медіатором створює враження перегукування двох зозуль. Композиції притаманне одноступення за винятком зв'язуючого мотиву та контрастної середини. За композицією «Зозуля» для домри соло Л. Матвійчук являє складну тричастинну форму з ознаками варіаційності.

Окрім наслідування пташиного співу, ми можемо виявити зв'язок із «Зозулею» для клавесину Л.–К. Дакена, що відобразилось у затактовій побудові мотивів, їхніх терцієвих інтонаціях та нисхідних гамоподібних тетракордах із подальшим зупиненням на висхідній секундній інтонації.

Л.–К. Дакен. «Зозуля» для клавесину

т. 1-5 *Assez vif*

Л. Матвійчук. «Зозуля» для домри соло

т. 21 25 *Allegro moderato*

Усе вищеперераховане є своєрідним комплексом для втілення звукообразу зозулі, що дає змогу зарахувати композицію Л. Матвійчук до колористичної.

Інший зразок у звуконаслідуванні образів природи представлено в «Дощику» для домри соло В. Матряшина. Композитор-домрист використовує прийоми, які покликані урізноманітнити темброву палітру домри. В. Матряшин трансформує *pizzicato* правої руки в гітарне тірандо, також використовує «зрив» пальця лівої руки водночас із флажолетом, що є новим у домровому виконавстві. Новим звуковим ефектом слугує виконання «притлумленого» флажолету, який вже використано на арфі у *Concerto Misterioso* Леоніда Грабовського.

«гітарне тірандо»	«зрив» пальця лівої руки водночас з флажолетом	«притлумлений» флажолет
т. 1	т. 24	т. 9
		

Твір має медитативний характер, чому сприяє безперервне *ostinato*, а мелодія змінюється лише у другій частині з появою нової теми (b). За композицією твір являє собою варіаційну форму. Спектр прийомів вказує на колористику, а за жанром «Дошик» для домри соло В. Матряшина наближується до етюдю.

Своєю чергою А. Білошицький наближує звукообраз домри до гітари фламенко у Концертному триптиху «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано, який створено у 1987 році. Пізніше, у 1992 році, було зроблене авторське перекладення Триптиху для баяну, яке вийшло в німецькому виданні з трохи іншою назвою – «*Im Spanish still*» [2, с. 636]. З тих пір саме така назва закріпилась за цією композицією, та Концертний триптих більше відомий як Триптих «В іспанському стилі». Кожна частина композиції посилається на віршовані епіграфи з поезії Ф. Г. Лорки, якому і присвячено увесь цикл. Програмність сюїти полягає у використанні географічних назв у крайніх частинах, авторській вказівці щодо стилю виконання у другій та доповненні епіграфами з поезії Ф. Г. Лорки.

Цілісності концепції надає об'єднуючий образ Іспанії – Андалусія. Недарма А. Білошицький саме так називає першу частину Триптиху, в якому цитує вірш Ф.Г. Лорки «Севілья». Втілення образу Андалусії отримало розвиток у другій частині циклу – «*In modo di canto bailable*», через введення танцю хабанера та малагенья. Так, перший переважно танцюють у портових містах, що є у достатку в Андалусії, а другий – зародився у Малазі, яка також знаходиться в Андалусії. Невипадково для фіналу Триптиху вибрана назва «*Triana*», яка є районом у Севільї, чий образ й обрамляє композицію. Також помітне тематичне та ритмічне проростання мотивів у першій та останній частині (III ч., тт. 46–55 ≈ I ч., тт. 24–33).

Нині Триптих А. Білошицького є єдиним прикладом відтворення образу Іспанії в домровій музиці. Враховуючи те, що стиль фламенко в принципі асоціюється з гітарою, в композиції ми зустрінемо перевагу акордової техніки, насліду-

вання гітарного расгеадо та невеликі віртуозні фігурації, які є типовими для сольних гітарних «імпровізацій» у фламенко.

Першій частині Триптиху відповідають рядки з вірша «Севілья»¹. З листування колумбійського поета Х. Саламеа та Ф.Г. Лорки відомо, що іспанський поет писав²: «<...> Андалусія неймовірна. Схід, але без отрути. Захід, але без діловитості. І кожного дня – нові дива. Ти зневажаєш ногами прекрасне тіло Півдня – а земля дякує тобі <...>» [10]. Тому саме на образному розмаїтті Андалусії побудовано Концертний триптих А. Білошицького. За композицією перша частина являє просту тричастинну форму з рисами варіаційної, що відобразилось у темі та трьох варіаціях на неї.

Друга частина Триптиху має назву «*In modo di canto bailable*». Їй відповідають рядки з вірша Ф.Г. Лорки «Танець»³. Три теми в композиції ніби презентують три різних танця – перша тема (а) виконує функцію вступу, своєрідний «вихід» того, хто танцює; друга тема (b) виконується в дусі хабанери, а третя (с) представляє танець малагенью. За композицією друга частина Триптиху є складною тричастинною формою.

Перша тема постає в одноголосному викладенні з висхідним рухом мелодії від I до III ступеня і навпаки, а при закінченні першої теми ми знову чуємо гітарне расгеадо (тт. 6–7). Цей прийом готує появу третьої теми в другій частині – танець малагенья, який походить саме від стилю фламенко [1, с. 53].

Друга тема написана в дусі хабанери, на що вказує не тільки авторська ремарка, але й ритмоформула теми в партії домри (тріолі чергуються з дуолями) і фортепіано (пунктирний ритм на першу долю та дві восьми на другу) та низхідний рух мелодії по напівтонах. Третя тема представляє останній різновид танцю у Триптиху – малагенью. Основні його риси представлені в розмірі (3/8), пружному ритмі в партії фортепіано та гармонічних ходах (в. 3+м. 3) у басу.

Остання частина Триптиху, в якій процитовано частину

¹ В оригіналі частину вірша подано російською мовою: «... Севилья ловит медленные ритмы, и раздробясь о каменные грани, свиваются они как лабиринты, как лозы на костре ...».

² Тут і далі переклад наш – К. С.

³ В оригіналі частину вірша подано російською мовою: «... Змея в волосах желтеет, и словно из дали дальней, танцует, встаёт былое и бредит любовью дальней ...».

вірша «Сутичка»⁴, має назву «*Triana*». А. Білошицький не випадково вибирає саме таку назву для останньої частини. Розташована в західній частині Севільї, Тріана виконувала оборонну функцію міста [7]. Галасливий та хаотично забудований район, який є й історичним центром фламенко [1, с. 55], значно контрастує з тихішими районами Севільї [4]. Тому пояснюється характер та варіаційна форма фіналу «В наслідування іспанському» в А. Білошицького, яка представлена у вигляді невеликого вступу, теми та трьох варіацій на неї.

Фортепіанний вступ характеризується домінантовою гармонією (*h-e*) з тяжінням до *in e*, яку заповнюють фігурації між I та II ступенем. Тема в домри заснована на висхідних тріольних фігураціях, фоном для яких є дуолі фортепіано. Таким чином, завдяки утвореній поліритмії та віртуозним пасажам домри складається образ хаотичної Тріани. При першому викладенні акордова техніка «восьмими» в партії домри надає темі речитатії, а її мелодична вершина «коливається» між нестійкими VII та II ступенями. Проте надалі гармонічний план акордів тяжіє до тону «*e*» з подальшим дублюванням фігурацій у фортепіано.

Для втілення образу Іспанії композитор вибрав цілий спектр засобів. Так, наслідування рисам іспанського мелосу відображаються через змінні метроритмічні структури та використання циганського і фрігійського ладів. Втілення образу Тріани стає можливим через віртуозну специфіку домри та поліритмію домрово-фортепіанного дуету. Також А. Білошицький використовує іспанські танці хабанера та малагеня у другій частині Триптиху.

«В наслідування іспанському» по праву можемо зарахувати до різновиду танцювальної сюїти, в якій представлено повільний танець та мелодію, наближену до романсу (I ч. та вступ до II ч.), два іспанських танця (хабанера та малагеня у II ч.) та віртуозний фінал у дусі *con brio*. Таким чином, ми можемо простежити танцювальну лінію, яка «перетікає» між частинами: повільна I частина → повільний вступ до II частини → жваві іспанські танці у II частині → скерцозне закінчення II частини → віртуозний фінал.

⁴ В оригіналі частину вірша подано російською мовою: «В токе враждующей крови над котловиной лесною нож альбасетской работы засеребрился блесною ... Заголосили старухи в гулких деревьях сьерры. Бык застарелой распри ринулся на барьеры ...».

Можемо зробити висновок, що Концертний триптих А. Білошицького – це єдина композиція для чотириструнної домри, в якій втілюється іспанський колорит.

Розширення образного потенціалу домри через зв'язок з іншим фольклором ілюструє дитяча сюїта В. Матряшина «*Хоббіт, або Туди й Звідти*» для домри та фортепіано, яку було створено у 2016 році за сюжетом однойменної повісті Джона Толкієна. У програмній сюїті кожна частина «представляє» одного з персонажів або якісь значущі події в повісті у хронологічній відповідності з оригіналом.

Зокрема, виникають асоціації з кельтською арфою, що відобразилось у спільній струно-щипковій природі інструментів та зручності гри при тональних центрах *d*, *g* та *a*. Також аналогії з кельтською музикою підкріплюються не тільки наслідуванням арфи, але й використанням пунктирного ритму в мелодії, стрибках на великі інтервали та *ostinato* в акомпанементі.

Перша частина має назву «*Сміливий хоббіт*» та за композицією являє складну тричастинну форму з рисами варіаційності. Незважаючи на основну тональність (*a-moll*), перша частина сюїти постійно тяжіє до тональності домінанти (*e-moll*). Перша частина починається фортепіанним вступом (тт. 1–4), в якому закладається грайливий та легкий характер композиції, виражений прозорою фактурою, штрихом стакато та підкресленими слабкими долями. Основну тему (*a*, Ц. 1, тт. 5–20) викладено секвенцією, мелодія якої «кружляє» навколо основного тону.

У другій темі (*b*, Ц. 5–6, авторська ремарка *forte*, тт. 69–88) втілюється сміливий характер хоббіта. У ній партія домри викладається інтервалами, збільшується ритміка та підкреслюється кожен звук ударом вниз. У щільній фортепіанній фактурі виділяються слабкі долі та для «контрасту матеріалу» додаються невеликі фігурації. Також В. Матряшин у партії домри використовує сонористичні ефекти – стук по панциру та удари медіатором за підставкою.

Другий персонаж у сюїті – це гном Торін. З огляду на характеристику гномів, зрозумілий вибір помірному темпу та неспішної мелодії у другій частині «*Торін та К^о*». Будова мелодії на тонічних тризвуках, затримання або «зависання» на одному звуці, повторюваність мотивів та їх стійка тональна основа відсилає до феномена «нової простоти», який виник

у музиці другої половини ХХ століття [3, с. 236, 238]. Така «простота» з'явилась на основі мінімалізму та пов'язана із зверненням композиторів до тиші, шумів, використання простих ритмічних та звуковисотних мотивів [8, с. 324]. Саме «нова простота» у третій частині циклу «Торін та К^о» виступає засобом для створення композиції простою та доступною мовою для дітей. За композицією «Торін та К^о» являє варіаційну форму у вигляді вступу, теми та трьох варіацій на неї.

Третю частину, «Ельфійська пісня», В. Матряшин стилізує під кельтську музику, що відбилось в остинатно повторюваних інтервалах та акордах у партії фортепіано, пунктирній другій темі та варіаціях на першу, стрибках на великі інтервали, які імітують діалог двох інструментів. Ельфи є персонажами кельтської міфології, тому пояснюється саме такий вибір назви і жанрової основи для третьої частини. «Ельфійська пісня» має медитативний характер та відповідає авторському тлумаченню ельфів як істот, які «<...> можуть створювати дива, <...> їхні пісні завжди лікують людей та добротно впливають на все оточуюче» [6]. Третя частина сприймається як добра та «лікувальна» пісня, яка за композицією являє складну тричастинну форму з рисами варіаційної.

В останній частині сюїти, «Свято в Есгароті», зображуються події, де люди, ельфи та гноми подолали дракона Смауга. Тому пояснюється вибір сонатної форми, в якій протиставляються теми відповідно до сюжетної лінії. Тут продовжено стилізацію під кельтську музику, що виявляється в тонічному плані композиції та ритміці. Як зазначає у своїй статті Д. Теслов, якщо послухати «кельтських» гітаристів, ми почуємо переважно тяжіння в тональності *d*, *g* та *a* [9, с. 78]. Це зумовлено тим, що кельтська арфа та ірландська волинка – тонально-фіксовані інструменти, звідси й перевага такого тонального плану [там само]. За композицією фінал являє сонатно-варіаційну форму.

Експозицію відкриває урочистий святковий вступ (тт. 1–16) у фортепіано. Тут ми почуємо фанфари (тт. 1, 8), як у «мідних духових», імітацію оркестрового *tutti* та тремоло «литавр» (тт. 9–16). Тема головної партії (*a*, *A*, тт. 17–24) викладається дрібною технікою з використанням другої відкритої струни *a*². Для веселої, завзятої й танцювальної мелодії характерний рух на інтервали секунди, терції та кварта. Фортепіано тут майже не чути, а двоголосна фактура стає гармонійною «подуш-

кою». Сполучна партія (G, тт. 72–79) викладається у фортепіано, в партії якого повертається фанфарність, урочистість та імітація оркестрового *tutti*.

Побічна партія представлена новою темою та варіацією на неї. У ній (b, H, тт. 80–87) змінюється характер мелодії – він стає войовничий, що зумовлено ходами на квінти, чергуванням прийому тремоло з підкресленими висхідними тонами, рухом мелодії вгору, та остинатними фігурами в партії фортепіано (тт. 84–87). Третя варіація (b¹, H-I, тт. 88–94) є кульмінацією побічної партії, де партія супроводу викладається в унісон із домрою. Завершує побічну затримання на головному ступені d в партії домри (I, тт. 92–94), який поступово опускається октавою нижче. Заключна партія (тт. 95–101) має нестійкий тональний план, для неї характерний низький діапазон та поступовий рух мелодії ущільненими акордами.

Розробка (a³, J-L, тт. 102–143) виступає четвертою варіацією, для неї характерні мінорні тональності (d-moll та a-moll), через які виникають асоціації з драматичними подіями битви за місто. Партія фортепіано викладається різкими акцентованими акордами на сильні долі. В. Матряшин використовує поліритмію, виклад мелодії в унісон, інтонації з другої теми (c), імітацію тремоло «литавр» та оркестрового *tutti*. Мелодія теми головної партії в домри розвивається секвенційно у висхідному русі.

Реприза скорочена та починається з п'ятої варіації (c², M-N, тт. 144–159), в якій партія фортепіано повторює матеріал теми з центрального розділу головної партії (c), а в домри мелодія підіймається октавою вище та ущільнюється до триголосся в діапазоні малої октави щодо першого проведення теми (c, C-D, тт. 33–49). Кода (a⁵, тт. 168–183), вона ж сьома варіація, починається двоголоссям із подальшим ущільненням до акордів. Мелодія будується на чергуванні тонів основної тональності (D-dur) та її стрімким визволенням у вигляді висхідних фігурацій від d¹ до d³. Завершують останню частину сюїти чергування акордів у домрово-фортепіанному дуєті та їх звучання в унісон.

Сюїта В. Матряшина є єдиним зразком стилізації кельтської музики на домрі, що є досить незвичним і нетиповим та розкриває інструмент у новому образному амплуа.

О. Олійник розширяє палітру домри за рахунок ударних та шумових можливостей, які дають змогу втілювати різні образи,

як візуальні, так й аудіальні. Програмну п'єсу «Передзвони» для домри соло було написано у 1984 році. У ній композитору-домристу вдається не тільки адаптувати ідею дзвонності для струно-щипкового інструмента, але й показати різноманітність виражального потенціалу домри. О. Олійник розширює поле дзвонного комплексу до двох видів – «дзвоніння» та «передзвін».

"дзвоніння"

tt. 29-31 *ovesso.* tt. 32-33 *rit.*

"передзвін"

tt. 13-14 *Tempo I* *mf* tt. 32-39 *rit.* *a tempo* *pizz.* *ovesso*

The image shows musical notation for two sections: "дзвоніння" (bell ringing) and "передзвін" (pre-bell). The "дзвоніння" section includes measures 29-31 and 32-33. The "передзвін" section includes measures 13-14 and 32-39. Red circles highlight specific passages in the "передзвін" section, and a red arrow points to a passage in the "дзвоніння" section.

Прийоми звуковидобування спрямовані на відображення різних типів дзвонів. Так, нетремольоване низхідне *glissando* імітує «малі дзвони», а флажолети створюють тембровий ефект дзвіночків.

імітація «малих дзвонів»

tt. 20 26 *a tempo* *pizz.* *sp. rit.*

тембровий ефект дзвіночків

tt. 32-35 *rit.* *a tempo* *pizz.*

The image shows musical notation for two sections: "імітація «малих дзвонів»" (imitation of small bells) and "тембровий ефект дзвіночків" (timbre effect of bells). The "імітація «малих дзвонів»" section includes measures 20 and 26. The "тембровий ефект дзвіночків" section includes measures 32-35. Red circles highlight specific passages in the "тембровий ефект дзвіночків" section, and a red arrow points to a passage in the "імітація «малих дзвонів»" section.

Проте на фоні яскраво-дзвонних ритмічних формул та кварто-квінтових ходів у мелодії гармонічний план п'єси виглядає досить традиційним.

Пізніше, у 1996 році, О. Олійник створює «Мерехтливий звук» для домри соло, в якому саме сонористичні прийоми відіграють провідну виражальну роль. У пошуці нових засобів тембрової виражальності О. Олійник виходить за межі темперації, використовуючи опускання та підтягування струни за

допомогою кілка та підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звуку відповідно до напрямку стрілок.

т. 48-51

Нетремольоване *glissando* - виконується опусканням і підтягуванням струни за допомогою кілка

Композитор у «Мерехтливому звуці» вільно користується дванадцятитоновістю з помітним тяжінням *in G*. У музичній мові часто зустрічаються гармонії нетерцієвої структури – квартакорди, секундові співзвуччя, квінтакорди, а також напружені інтервальні ходи на тритон, зменшену октаву, стрибки на нони. За композицією твір являє собою складну тричастинну форму.

Сонористичні прийоми втілюються через засоби звуковидобування, кожен з яких має певний виражальний ефект, а тлумачення колористичних засобів можна виділити у блоки прийомів. Програма «Мерехтливого звуку» втілюється через використання півтонової трелі, нижній звук якої «мерехтить» на фоні відкритої струни. Новим прийомом стає виконання «слепо», а реалізація одного з різновидів *glissando* схожа на гітарний прийом «бенд».

ефект «мерехтіння»

т. 20

т. 28

pizz.
В.л. "Слеп"

т. 44-47

Тремольюючи (А), на ладу соль-діс підтягнути струну (D) до звуку "ля", залігано перейти медіатором на струну (D) і тремольюючи виконати опускання і підтягування звуку відносно напрямку стрілок

"Бенд"

Висновки. Ми можемо побачити, що на межі ХХ–ХХІ століття виражальна палітра домри розширюється через наслідування інших інструментів, втілення природних та фізичних

явищ, звукообразання фантастичних персонажів, подій та стилізацію кельтської й іспанської музики.

У результаті виникає ціла низка нових домрових ампула, серед яких ми можемо зустріти сонорну домру, колористичну, ударну, «кельтську», дзвонну, домру-фламенко. Окрім цього, ми можемо почути на домрі наслідування гітари, арфи, дошу, зозулі та «мерехтливого» звучання.

Таким чином, домра вже вийшла з сприйняття її як сугубо фольклорного інструменту, а використання вище перерахованих принципів у композиціях не вписується в класичні закони академічної музики, корелюючи з тенденціями та композиційними техніками в музиці ХХ – ХХІ століття. «Академічні» можливості домри розширюються, а звукообразна палітра інструменту сягає від наслідування інших тембрів та адаптації їх виконавського арсеналу до сонористичних технік із використанням новітніх прийомів гри.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анди Эль Монте. *Фламенко: тайны забытых легенд*. Москва : Мусалаев, 2003. 194 с.
2. Бензюк О.О. Засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху «В іспанському стилі» Анатолія Білошицького. *Молодий вчений*. 2016. № 3. С. 634–638.
3. Двужильная И.Ф. Новая простота как феномен музыкального искусства второй половины ХХ в. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры* : материалы международ. науч. конференц., 25–26 апреля 2002 г. Гродно, Республика Беларусь. Гродно : ГрГУ, 2002. В 2 ч. Ч. 1 С. 235–239.
4. Квартал Триана. URL: <http://ourspain.ru/sevillasight/barridetriana.html> (дата звернення 26.10.2020).
5. Костенко Н.Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 270 с.
6. Матрашин В. Детская сюита. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Prk4v6OWfkc> (дата звернення 09.05.2020).
7. Район Триана. URL: <https://www.votpusk.ru/country/dostoprimerinfo.asp?ID=9118> (дата звернення 26.10.2020).
8. Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ века. *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14, № 3. С. 322–329.
9. Теслов Д.В. Кельтская музыка: этапы развития в творчестве исполнителей-гитаристов. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии* : сборник ст. по матер. XVII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2012. С. 74–79.

10. Хорхе Саламея. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/anna-dali-salvador-dali81.html> (дата звернення 23.10.2020).

REFERENCES

1. Andi, El Monte. (2003). Flamenko: tayny zabytykh legend. Moskva : Musalaeв, 194 p.[in Russian].
2. Benziuk, O.O. (2016). Zasoby stvorennia y sprymannia khudozhnogo obrazu v kontsertnomu tryptykhu «V ispanskomu styli» Anatoliia Biloshytskoho. Molodyi vchenyi. № 3, pp. 634–638 [in Ukrainian].
3. Dvuzhilnaya, I.F. (2002). Novaya prostota kak fenomen muzykalnogo iskusstva vtoroy poloviny KhKh v. Aktualnye problemy mirovoy khudozhestvennoy kultury: materialy mezhdunarod. nauch. konferents., 25–26 aprelya 2002 g. Grodno. Respublika Belarus. Grodno : GrGU. V 2 ch. Ch. 1, pp. 235–239 [in Russian].
4. Kvartal Triana. URL: <http://ourspain.ru/sevillasight/barriodetriana.html> [in Russian].
5. Kostenko, N.Ye. (2009). Kharkovskaya domrovaya shkola v kontekste muzykalno-ispolnitelskoy kultury Ukrainy : dis. ...kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 270 [in Russian].
6. Matryashin, V. Detskaya syuita. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Prk4v6OWfkс> [in Russian].
7. Rayon Triana. URL: https://www.votpusk.ru/country/dostoprим_info.asp?ID=9118 [in Russian].
8. Ruchkina, N.P. (2017). «Novaya prostota» v muzykalnom iskusstve XX – nachala XXI veka. Observatoriya kultury. T. 14, № 3, 322–329 [in Russian].
9. Teslov, D.V. (2012). Keltskaya muzyka: etapy razvitiya v tvorchestve ispolniteley-gitaristov. V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii: sb. st. po mater. XVII mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Novosibirsk : SibAK, pp. 74–79 [in Russian].
10. Khorkhe, Salameya. URL: <http://www.mir-dali.ru/library/anna-dali-salvador-dali81.html> [in Russian].

УДК 78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-24>**Оксана Володимирівна Васильєва**

ORCID: 0000-0002-4709-9234

аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
alexliisa130873@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ СОНАТНОЇ ФОРМИ В ПЕРШІЙ ЧАСТИНІ ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Мета роботи — дослідження особливостей будови сонатної форми в першій частині Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, семантичного, жанрового, стильового методів дослідження для висвітлення композиційно-драматургічних особливостей будови сонатного Allegro першої частини концертного циклу. **Наукова новизна** визначена розкриттям композиційно-драматургічних особливостей використання сонатної форми в будові першої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. У ракурсі жанрово-стильових змін, які відбувалися в концертному жанрі у ХХ столітті, творчість Левка Ревуцького заслуговує на більш ретельний аналіз. Відсутність наукових розвідок, присвячених спеціальному дослідженню Другого фортепіанного концерту Левка Ревуцького, зумовила необхідність висвітлення особливостей використання сонатної форми в першій частині концертного циклу, розкриття композиційно-драматургічних аспектів її будови. **Висновки.** Творчий доробок Левка Ревуцького визначається значним внеском у розвиток українського фортепіанного мистецтва. Він є автором сонати для фортепіано, двох концертів для фортепіано з оркестром, семи прелюдій і багатьох інших творів. Фортепіанні твори Левка Ревуцького вирізняються оригінальністю технічних прийомів і гармонічного мислення. Оригінальність творчого методу Левка Ревуцького полягає в проекції романтичної віртуозності й інтонаційних особливостей українського музичного фольклору на художню площу діалогічного концертного мислення. Застосування зазначених принципів у концертному жанрі сприяло виникненню деяких відхилень від традиційної трактовки сонатно-симфонічного циклу, зазначених особливостями драматургічного розвитку. Дослідження особливостей будови сонатної форми в першій частині Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького розкриває аспекти традиційності та новаторства формоутворюючих принципів. Традиційність проявляється

у виборі форми, художньо-образному контрасті головних тем, класичному використанні кульмінацій. Новаторство полягає в оригінальній композиційно-драматургічній будові репризи, яка полягає в діалогічному зіставленні основного тематизму головної та побічної партій, трансформації статичних формоутворюючих принципів сонатного Allegro в динамічність процесуального розгортання музичної форми.

Ключові слова: Левко Ревуцький, композитор, фортепіанний концерт, сонатна форма.

Vasylieva Oksana Vladimirovna, Postgraduate Student at the Department of Music Art and Choreography of the Luhansk Taras Shevchenko National University

Features of the structure of the sonata form in the first part of the Second Concert for piano and orchestra by Levko Revutsky

The purpose of the article is aimed at studying the peculiarities of the sonata form structure in the first part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky. **The research methodology** is based on the application of the general scientific principle of objectivity, semantic, genre, stylistic research methods to highlight the compositional and dramatic features of the sonata Allegro structure of the first part of the concert cycle. **The scientific novelty** is determined by the disclosure of the compositional and dramatic features of the use of the sonata form in the structure of the first part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky. In the perspective of genre and stylistic changes that took place in the concert genre in the twentieth century, the work of Levko Revutsky deserves more careful analysis. The lack of scientific research devoted to a special study of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky necessitated the elucidation of the peculiarities of the sonata form usage in the first part of the concert cycle and the disclosure of compositional and dramatic aspects of its structure. **Conclusion.** Levko Revutsky's creative work is determined by his significant contribution to the development of Ukrainian piano art. He is the author of a piano sonata, two piano concertos with orchestra, seven preludes and many other works. Levko Revutsky's piano works are distinguished by original techniques and harmonious thinking. The originality of Levko Revutsky's creative method lies in the projection of romantic virtuosity and intonation features of Ukrainian musical folklore on the artistic area of dialogic concert thinking. The application of these principles in the concert genre contributed to the emergence of some deviations from the traditional interpretation of the sonata-symphonic cycle, marked by the peculiarities of dramatic development. The study of the sonata structure peculiarities in the first part of the Second Piano Concerto by Levko Revutsky reveal aspects of the traditionality and innovation of the form-forming principles. Tradition is manifested in the choice of the form, artistic and figurative contrast of the main themes, and the classical use of culminations. The innovation lays in the original compositional and dramatic structure of the reprise, which consists of a dialogical comparison of the main themes in main and secondary parts, the transformation of static formative principles of sonata Allegro into the dynamics of procedural development of musical form.

Key words: Levko Revutsky, composer, piano concerto, sonata form.

Актуальність теми дослідження зумовлюється недостатнім висвітленням питань щодо процесів формотворення, індивідуалізації композиційних схем у творчому доробку Левка Ревуцького. Розкриття особливостей музичного мислення цього видатного композитора зазвичай відбувається шляхом ретельного аналізу ладо-гармонічної будови його творів, відзеркалення характерних рис музичного тематизму й тематичного розвитку в драматургічному та образотворчому ракурсах. Аналіз художнього стилю Левка Ревуцького зазвичай зводиться до констатації наявності образної програми, використання фольклорних джерел та особливостей їх інтонаційного втілення в художню тканину твору сучасними засобами музичної виразності. Аналіз процесів формотворення, який знаходиться між аналізом програмності й аналізом тематичного розвитку, при цьому недостатньо висвітлюється.

Пошук і відображення особливостей нестандартного використання Левком Ревуцьким композиційних схем на прикладі сонатного Allegro першої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром може сприяти поглибленому тлумаченню програмного задуму твору та його втіленню в інтонаційному бутті; розумінню логіки й послідовності драматургічного розвитку; сприяти більш поглибленому аналізу фортепіанного стилю композитора загалом.

Мета статті – дослідження особливостей будови сонатної форми в першій частині Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького.

Наукова новизна визначена розкриттям композиційно-драматургічних особливостей використання сонатної форми в будові першої частини Другого концерту для фортепіано Левка Ревуцького. У ракурсі жанрово-стильових змін, які відбувалися в концертному жанрі у ХХ столітті, творчість Левка Ревуцького заслуговує на більш ретельний аналіз. Відсутність наукових розвідок, присвячених спеціальному дослідженню Другого фортепіанного концерту Левка Ревуцького, зумовила необхідність висвітлення особливостей використання сонатної форми в першій частині концертного циклу, розкриття композиційно-драматургічних аспектів її будови.

Виклад основного матеріалу. Другий концерт для фортепіано Левка Ревуцького є одним із найбільш знакових творів вітчизняного фортепіанного мистецтва. Він мав програмний характер. Початковий програмний задум твору полягав як у загальному

програмному заголовку («Поема змагання»), так і програмних підзаголовках, яку мали отримати кожна з частин циклу («Заклик до змагання», «Танці та спортивні ігри», «Змагання співаків», «Парад переможців» тощо). Актуальність такого програмного задуму полягала в поширеності численних олімпіад, змагань, конкурсів у спортивно-культурному бутті суспільства того часу. Подальша відмова Левка Ревуцького від використання цієї програми в наступній редакції твору не вплинула на процеси інтерпретації та цілісного наукового аналізу цього твору.

Як своєрідний підсумок фортепіанного доробку, Другий концерт для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького втілює найсуттєвіші риси його творчого стилю, а саме: наявність образної програми, використання фольклорних джерел, інтонаційне втілення в художню тканину твору сучасними засобами музичної виразності, нестандартність розвитку мелодики, використання сучасної ритміки та гармонічних засобів. Драматургічна особливість будови цього циклу полягає у своєрідних композиційних відхиленнях від стандартизованої схеми, котрі зумовлені виключно драматургічним розвитком. Характерність музичної мови цього твору полягає в органічному синтезі фортепіанних технічних прийомів, засобів розвитку фортепіанної фактури з національно окресленою музичною мовою цього твору з урахуванням багатьох сучасних засобів ладогармонічної виразності.

Перша частина циклу написана у формі сонатного Allegro. Вона відкривається героїчною темою вступу, яка викладається в тричастинній формі. Викладення основної теми засноване спочатку на варіативному розвитку першої музичної фрази. Саме ритм виступає в цій ситуації головним формотворчим чинником. З інтонаційного погляду варто підкреслити використання низхідної секундової інтонації в героїчному, урочистому ракурсі. З погляду художньої образності це презентація героїчної образної сфери, що можна пояснити авторським програмним задумом.

Друга частина вступу заснована на послідовному драматургічному розгортанні тематизму. Поступовий рух мелодії в поєднанні з традиційними засобами секвенційного розвитку, гармонічна напруженість свідчать про використання розробкового типу викладення.

Третя частина – скорочена реприза, заснована на динамізації фактурних засобів. Масштабно-синтаксична структура вступу, заснована на послідовному «згортанні» (6+5+4), свід-

чить про драматургічну фрагментарність, калейдоскопічність мислення композитора. Драматургічна функція вступу полягає в інтонаційній підготовці теми головної партії, котра є головним важелем музичного розвитку й основою для подальших образних та інтонаційних трансформацій.

Головна партія (f-moll) написана у формі періоду. Перше речення засноване на нестандартному чергуванні двотактів (2+2+2), у якому вже простежується інтонаційний розвиток імітаційними засобами. Друге речення також засноване на подальшому драматургічному розгортанню основних інтонацій. У процесі розвитку головна тема стає більш ліричною, драматургічний розвиток базується на хвилеподібному розгортанні. Тематизм головної партії базується на лірико-скерцозній образній сфері. Лірична образна сфера виражається як у відповідній ладо-гармонічній будові мелосу, скерцозна образність підкреслюється ритмічними (використання синкопованого ритму), так і гармонічними (використання альтерованих акордів в межах розширеної тональності) засобами.

Зв'язуюча партія (h-moll) має вигляд низки будов серединно-розробкового типу викладення, які завершується каденцією соліста. Тематизм зв'язуючої партії має скерцозну природу. Скерцозність підкреслюється як використанням характерних інтонаційних, мелодико-ритмічних зворотів, які характерні для жартівливих пісень, так і використанням остинатного принципу в ритмічній організації фактури гармонічного супроводу. Викладення теми в багатоголосній оркестровій фактурі яскраво контрастує з ритмічним остинато партії фортепіано. Тема розвивається секвентно, між ланцюгами секвенції Л. Ревуцький використовує контрастний фактурний матеріал. Прогресуючий драматичний розвиток приводить до кульмінаційної фази, під час якої відбувається сольна каденція соліста.

Побічна партія (c-moll) спочатку проводиться в партії фортепіано. Викладена у формі періоду єдиної будови, вона має більш цільну та прозору структуру. Композитор використовує досить традиційні методи секвентного повторення фраз, прогресуючого дроблення із замиканням у межах мотивно-складового тематизму. Це зумовлено самою природою теми, її фольклорним інтонаційним джерелам. Чергування пентахордових наспівів надають музичному викладенню дещо архаїчного характеру й відсилають нас до інтонацій-

ної сфери українських журливих пісень. Для викладення цієї теми Л. Ревуцький використовує багатопланову музичну фактуру: поряд із мелодичною лінією та гармонічною фігурацією наявні дві-три контрастні мелодичні лінії, що виконують підголоскову функцію. У процесі розвитку до фортепіанної фактури приєднуються оркестрові мелодичні лінії.

У другому проведенні тематизму побічної партії композитор використовує паралелізм тризвуків, що надає музиці яскравого імпресіоністичного забарвлення. Використання діалогічного принципу чергування тематизму в партії фортепіано та симфонічного оркестру надають музичному викладенню характер змагання, властивий як жанру концерту загалом, такій оригінальній авторській концепції твору тощо.

Перехід між експозицією та репризою має досить оригінальний характер. Під час третього проведення побічної партії використовується принцип полісемантичного контрастного зіставлення початкових фрагментів побічної партії з невеликими епізодами скерцоного плану, заснованими на жанрово-танцювальних інтонаціях зв'язуючої партії. Чергування дисонуючих акордів із побічними тонами в межах розширеної тональної системи підкреслюють ці чинники гармонічними засобами. Наприкінці зв'язуючого епізоду принцип діалогізму використовується в ракурсі чергування фраз жанрово-скерцоного та моторної образних сфер. Моторна образна сфера втілюється в партії фортепіано у формі висхідних хроматичних пасажів.

Розробка починається з розвитку тематичного матеріалу головної партії. З драматургічного погляду початок розробки багатом нагадує викладення головної партії. Формотворча функція ритму підкреслюється проведенням синкопованої ритмічної формули гармонічного супроводження головної партії. Змінюється тональність (e-moll), розвиток тематизму відбувається в партії фортепіано. Початок розробки зі своєрідною кульмінаційною зумовлений необхідністю встановлення драматургічного контрасту з ліричною образною сферою побічної партії. Розвиток мелодичної лінії хвилеподібний, Л. Ревуцький уникає використання загальних форм звучання. Викладення засноване на багатоголосній фактурі, окремі моменти характеризується використанням імітаційних прийомів і проведенням тематичних фрагментів у симфонічному оркестру.

Формотворча роль інтонаційних засобів утілюється завдяки ефектному розвитку низхідної секундової інтонації головної партії. Надана в дещо інших ритмічних варіантах, вона все ж таки виконує функцію нагадування головної образної сфери. Цей класичний драматургічний принцип створює дуже цільну композиційну арку між частинами форми. У процесі розвитку Л. Ревуцький органічно поєднує секвенційні засоби розвитку з принципом варійованої повторності й контрасту зіставлення, використовуються також імітаційні принципи розвитку (класичний діалогізм між партією фортепіано та симфонічного оркестру).

Друга частина розробки також заснована на розвитку тематизму головної партії. Після різноманітних мотивних подрібнювань тема проводиться в майже незмінному вигляді (у процесі розвитку дещо змінюється її інтервальний склад).

Симфонізм мислення Л. Ревуцького полягає у використанні образної трансформації головної партії. Вона проводиться в тональності G-dur, викладається сольно. Використання плавних штрихових засобів, темпового та динамічного контрастів у поєднанні з прозорістю гомофонно-гармонічної фактури свідчить про образну трансформацію теми з героїчної сфери образності в ліричну. Яскравим тематичним доповненням уведення нової ліричної теми у флейти. Становлячи контрапункт до основного викладення розвинутого тематизму головної партії, вона доповнює ліричну образність за допомогою кантиленної мелодії аріозного типу.

Вихід на генеральну кульмінацію здійснюється засобами поступового розгортання фактури. Друга драматургічна фаза розробки становить ланцюжок тематичних епізодів. Фактура багатощарова, використовується принцип зіставлення кількох мелодико-тематичних ліній. Композитор свідомо інтонаційно окреслює кожен мотив, кожен фразу, надаючи музичному викладенню семантичного значення. Формотворчу роль виконують й інтонації пунктирного ритму. Вони мають формотворче значення і становлять інтонаційну арку з першою частиною.

Не використовуючи предиктової драматургічної зони, Л. Ревуцький виходить на кульмінацію, якою є тема вступу. Вона проводиться в тональності Des-dur і з драматургічного погляду є тематичною репрізою. Використовування зменшення синтаксичних структур у структурі самої теми привели до її трансформації, зменшення в обсязі. Каденція соліста є

своєрідним зв'язуючим епізодом між розробкою та безпосередньо репризою. У ній композитор використовує такі ж форми фактурного розвитку тематичних епізодів і загальних форм звучання, як і в розробці.

Реприза починається з проведення головної та побічної партій у F-dur. Незвичність репризи полягає в тому, що Л. Ревуцький послідовно проводить принцип діалогічного зіставлення речень з головної та побічної партій. З драматургічного погляду використання цього принципу призводить до максимального звуження контрасту, тематичного поєднання обох образної сфер у єдиному ракурсі. Викладення головної партії засноване на органічному поєднанні двох мотивів за принципом вихідного контрасту. Тема проводиться на *tr*, використовуються плавні штрихи. Фактура гомофонно-гармонічна, заснована на органічному поєднанні мелодичної лінії з гармонічною фігурацією. Використання кварто-квінтових паралелізмів у прямому русі надають гармонічному викладенню яскравих гармонічних барв. Саме на початку репризи образна трансформація головної партії досягає свого логічного завершення.

Побічна партія проводиться в оркестровому викладенні. Вона зберігає образу сферу головної, тематичний контраст майже нівелюється. Характерна риса викладення побічної партії – багатшаровість її фактурної форми. Мелодична лінія проводиться в октавний унісон, її супроводжують дві підголоскові лінії, засновані на мелодичній і гармонічній фігурації. Лінія басу засновується на поступовому низхідному хроматичному русі паралельними квінтами. Зіставлення цих фактурних форм майже не впливає на інтонаційний важіль нівелювання драматичного контрасту: саме головна партія образно трансформується в ліричну образну сферу, яка характерна для головної партії, а не навпаки, як це властиво класичному використанню сонатної форми.

У процесі розвитку тематичний матеріал головної партії сходить нанівець, діалогічному імітаційному зіставленню піддається побічна партія, тематизм якої викладається в триголосному викладі паралельними тризвуками, що надає музиці більш архаїчних рис.

Проведення зв'язуючої партії характеризується фрагментарністю, скороченим обсягом порівняно з експозицією. Фрагментарність, калейдоскопічність викладення зумовлені особливостями загального драматургічного розвитку, необ-

хідністю її відтермінування. Завершується твір кодою. Кода має яскраво виражений жанрово-танцювальний, скерцозний характер. Головна партія викладається в симфонічному оркестрі в акордовій фактурі на *staccato*.

Партія фортепіано заснована на зіставленні мелодичних і гармонічних фігурацій, її віртуозність майстерно підкреслює скерцозну образну сферу. Це зумовлено насамперед тим фактом, що героїчна образна сфера повністю вичерпалася в експозиції та розробці, а лірична повністю розкрилася й дійшла свого логічного висновку в контрастному діалогічному зіставленні тематизму головної та побічної партій на початку репризи.

З погляду будови всього концертного циклу загалом ми маємо можливість констатувати драматургічну недогвореність коди як сильного драматургічного чинника для подальшого розвитку.

Висновки. Отже, на прикладі Другого фортепіанного концерту Левка Ревуцького досліджені особливості будови сонатної форми в першій частині циклу, визначені композиційно-драматургічні аспекти її будови крізь призму корелятивності традиційних і новаторських принципів формотворення загалом. Традиційність проявляється у виборі форми, стандартному розташуванні тематичних образних сфер, генеральної кульмінації тощо. Новаторство композитора полягає в оригінальності драматургічного поєднання головної й побічної партій у репризній частині форми, органічному поєднанні в діалогічному викладенні різних тематичних сфер, поступовій образній трансформації героїчної образності головної партії в ліричну сферу. Органічне поєднання вищезазначених рис зумовило художню цінність твору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Поставна А. Становлення творчого методу Левка Ревуцького : монографія. Київ : Музична Україна, 1978. 101 с.
2. Шеффер Т. Ревуцький: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1958. 142 с.

REFERENCES

1. Postavna, A. (1978). Formation of Levko Revutsky's creative method: monograph. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Schaeffer, T. (1958). Revutsky: an essay on life and work. Kyiv: Art [in Ukrainian].

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-25>**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-ІНСТИТУЦІОНАЛЬНІ Й ОСОБИСТІСНО-СМИСЛОВІ ЧИННИКИ ОПЕРНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета роботи — розкрити взаємодію особистісних смислів виконавця та художніх інституціональних настанов оперного твору як засадничу інтерпретативну рису оперного жанру й вокально-виконавського оперного стилю; з'ясувати, чому до оперних співаків ставляться як до головних виконавців оперного твору, які мають право не лише відтворювати композиторський задум, а й утілювати своє «бачення», власне розуміння й розуміння оперного образу та ідеї людини, тобто антропологічного підґрунтя оперної композиції **Методологія дослідження** зумовлюється поєднанням історіографічного й текстологічного підходів, передбачає включення психологічного ракурсу оцінювання художніх явищ і розширення семантичного методу оперознавства. Запропоноване поняття синергії розглядається в річищі семіологічного музикознавчого підходу. **Наукова новизна** полягає у виокремленні суттєвих зв'язків між синтетичною природою оперного жанру, багатоскладовістю й динамічністю оперної форми та системною рухливою побудовою людської свідомості, що набуває холистичності лише на смислових творчих засадах. Доводиться, що явище художньої форми, зокрема оперної, і свідомості, зокрема особистісної, поєднані динамічною природою, призначенням для руху — множини різнорівневих і різноспрямованих рухів. **Висновки** дають змогу засвідчувати особливу місію оперного театру як функціонального поєднання різних способів і форм художнього діяння на основі музичного мистецтва з виявленням нових мовних можливостей музичного звучання при входженні його до театральної системи персонажно-особистісних характеристик. Як важливий факт сучасної оперної практики визначається досягнення такого рівня розуміння оперного образу, смислу сценічного буття оперного персонажа, який дає змогу виявляти цілісну історичну траєкторію його мистецького існування, причому ця історія не прописується, але відтворюється в ускладненні почуттєво-мисленевого змісту «долі» персонажа в ході цієї інтерпретації. Тому зростає обсяг «внутрішньої людини», який формується синтетичним художнім

шляхом, але найбільше визначається музичними висловленнями, музичними характеристиками дійової особи.

Ключові слова: особистісні смисли виконавця, вокальна оперна інтерпретація, оперний театр, оперна форма, розуміння оперного образу.

Liu Shytin, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Artistic-institutional and personal-sensible factors of opera vocal interpretation

The purpose of the study is to reveal the interaction of the personal meanings of the performer and the artistic institutional guidelines of the opera as a basic interpretive feature of the opera genre and vocal-performing opera style; to find out why opera singers are among the main performers of an opera, who have the right not only to reproduce the composer's idea, but also to embody their "vision", their own understanding of the opera image and ideas, ie the anthropological basis of opera composition. 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 opera. The proposed concept of synergy is considered in the stream of semiological musicological approach. The scientific novelty lies in the identification of significant links between the synthetic nature of the opera genre, the complexity and dynamism of the opera form and the systemic mobile construction of human consciousness, which becomes holistic only on semantic creative principles. It is proved that the phenomenon of art form, in particular opera, and consciousness, in particular personal, are united by a dynamic nature, the purpose of movement – a set of different levels and different directions of movement. The conclusions allow us to attest to the special mission of opera theater as a functional combination of different ways and forms of artistic action based on musical art, with the discovery of new linguistic possibilities of musical sound as it enters the theatrical system of personal characteristics. An important fact of modern opera practice is the achievement of such a level of understanding of the opera image, the meaning of the stage life of the opera character, which allows to reveal the holistic historical trajectory of his artistic existence, and this story is not prescribed, of this interpretation. Therefore, the volume of the "inner man" increases, which is formed by synthetic artistic means, but is mostly determined by musical expressions, musical characteristics of the protagonist.

Key words: *personal meanings of the performer, vocal opera interpretation, opera house, opera form, understanding of opera image.*

Актуальність теми дослідження зумовлюється тим, що сучасний оперний театр перебуває в певній перехідній фазі соціокультурного художньо-естетичного розвитку, що визначається новими функціями як оперного жанру загалом, так і всіх учасників оперотворчого процесу. Опера на всіх етапах

свого існування була важливою, виховувала людську свідомість і сприяла еволюції синтетичної художньої мови саме як виконавський вид мистецтва, тому формувала особливу увагу до постаті виконавця як творчої постаті, котра виявляє головні смислові інтенції оперного твору, дає змогу певній художньо-композиційній структурі набувати естетичних сугестивних властивостей [2; 8]. Із багатьох своїх сторін опера постає як така художньо-текстова (художньо-композиційна) галузь, у якій зорганізується активний діалог декількох типів творчих особистостей: лібретиста – композитора – диригента режисера-постановника – вокалістів-артистів, що виконують провідні ролі, кожен із яких має власну значущість і за змістом твору, і за власними мистецькими якостями. Особистісна індивідуалізація художнього змісту, що відбувається на різних рівнях тексту й визначає його поліфункціональну структуру, полісемантичну організацію, постає провідною конститутивною рисою опери як жанрово-стильового феномена. Водночас цілком справедливою є думка, що доля оперного мистецтва, його успіх у соціальному середовищі та ступінь впливу на культурну психологію залежать від рівня обдарованості, масштабу мислення композитора, який створює цілісний музичний сценарій, музичну континуальну основу оперного твору [4; 6].

Мета дослідження – розкрити взаємодію особистісних смислів виконавця та художньої інституціональних настанов оперного твору як засадничу інтерпретативну рису оперного жанру й вокально-виконавського оперного стилю.

Наукова новизна статті полягає у виокремленні суттєвих зв'язків між синтетичною природою оперного жанру, багатоскладовістю й динамічністю оперної форми, системною рухливою побудовою людської свідомості, що набуває холістичності лише на смислових творчих засадах.

Виклад основного матеріалу. Саме вихідний естетичний вибір композитора впливає на естетичний нахил твору, на переважаючі риси його драматургії, на можливості розвитку оперного характеру та образних тенденцій спільного художнього діяння. Це зумовлює й той факт, що до оперних співаків ставляться передусім як до головних виконавців оперного твору, які мають право не лише відтворювати композиторський задум, а й утілювати своє «бачення», власне розуміння й розуміння оперного образу, ідеї людини, тобто антропологічного підґрунтя оперної композиції.

Однак оперний персонаж – це цілком автономне явище, котре потребує окремих критеріїв оцінювання, що суттєво впливає на художній статус оперного виконавця-вокаліста, перетворюючи його інтерпретативні мовні завдання. Їх визначення взаємозумовлене розкриттям змісту поняття оперності в його зіставленні з терміном «музично-драматичний» та адресації до уявлень про смислову предметність і художні принципи оперного мистецтва.

З одного боку, особливістю оперного образу є те, що він відразу народжується як музичний, навіть припускаючи сюжетно-драматичні прототипи й з урахуванням програмних заяв композиторів про передування драматичної ідеї її музичному втіленню. З іншого боку, цей образ народжується всередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, з певною, приготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки й у межах заданої сюжетно-подієвої художньо-рольової структури.

Інтерпретативна свобода, самостійність оперного образу, що й виражає його інтенціональне, смислопороджуче начало, обумовлюється й виражається музичним шляхом; саме музичне інтонування, хоча й побудоване з опорою на словесно-поетичний текст, сприяє його характерності. Але й інші форми художньої експлікації персонажно-образного змісту, такі як подієво-вчинкова, візуально-сценографічна, живописно-декоративна, впливають на логіко-смислову траєкторію оперної ролі, є її необхідними компонентами, поза якими навряд чи можна досягти цілісної художньої архітектоніки оперної дійової особи і як умовного, і як цілком реального явища.

Постать оперного персонажа як вокально-виконавська входить до художньо-функціональної побудови оперного твору, тому й до предметного кола диригентсько-режисерської інтерпретації, котра призначена до трансляції спільної концепції оперного змісту всім виконавським колективом. Водночас, вступаючи у взаємодію з цілісною музичною концепцією опери, також із диригентською інтерпретацією, оперний режисер прагне віднайти власний авторський «інтенціональний предмет», тому відшукує, відкриває особливі творчі художньо-когнітивні можливості виконавців головних партій – це є головним смисловим тезаурусом оперної дії. У зв'язку з цим навіть на рівні режисерського рішення, тим

більше коли воно узгоджується з диригентським, виділяється співоча концепція оперного образу як особистісного смислового феномена.

За спостереженням М. Сидорової, художні засоби опери загалом кристалізуються в напрямі портретування, включаючи тенденції типології емоцій, котрі в мистецькій формі набувають додаткових позитивних властивостей. Розробка емоціологічної «матриці» опери стає чинником її еволюції та внутрішньожанрової диференціації, класифікації, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті, виражаються в художньо-естетичних категоріях і специфічних засобах оперного театру – «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя, відомого почуттями, до автономної, самоцінної людської індивідуальності, що має вільно володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності є невіддільним від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється ... і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора. Цим параметрам відповідає творчість Монтеверді та Моцарта, чим ще раз підтверджується особливе становище композиторів в історії оперного мистецтва» [6, с. 174].

Загалом автор доходить висновку, що оперний портрет як портрет «тут і зараз» завжди є сучасним, цілісним, концентрує типові риси особистості портретованого, тобто є і специфічно унікальним, і типологічно характерним, також як портрети в інших видах мистецтва; він концентрує в собі уявлення про людину, про її буття у світі та про дійсний світ її буття [6, с. 174].

Погоджуючись із запропонованою концепцією, уточнимо все-таки, що оперний портрет має особливу об'ємність і динамічність, оскільки реалізується на музичній основі; тому співоча інтерпретація оперного образу («оперного портрета»), поєднуючись зі сценічною поведінкою, демонструє особливі якості театралізації як художньо-психологічної єдності.

Про актуальність особистісно-смислового підходу як психологічного в його розширеному художньому розумінні та на основі виявлення почуттєвої природи дійової свідчить творчість усіх видатних майстрів оперної сцени, насамперед Ф. Шаляпіна, до якого звернене дослідження М. Кузнєцова. Останній зауважує, що в художньо-інтерпретативному

процесі з позиції головної ідеї мистецтва – альтруїстичного єднання з естетичною енергією – людина набуває нових енергійних здатностей, досягає синергійного рівня самоактуалізації [3; 4, с. 10], тому змінює власну почуттєво-когнітивну природу, відкриває нові інструменти вдосконалення свідомості, серед яких – морфологічні та функціональні показники художньої форми.

Явище художньої форми, зокрема оперної, і свідомості, зокрема особистісної, поєднані динамічною природою, призначенням для руху – множини різнорівневих і різноспрямованих рухів. Обидва названі феномени (зовнішня, інституціонально обумовлена й жанрово визначена художня форма та внутрішнє психологічне облаштування свідомості) корегуються комунікативними відносинами, способами спілкування та взаємодії з навколишньою дійсністю. Тому їх єднання зумовлює виникнення інтердисциплінарних тенденцій у музикознавстві, зокрема тих, що дають змогу більш глибоко й у досить широкому художньо-діалогічному контексті розглядати явище синергії як продовження синкретично-синтетичних якостей мистецького конструювання [5].

Осередком взаємного руху названих явищ можна вважати художній смисл, що постає із семантичного виміру художнього діяння, котре, у свою чергу, породжується власною «механікою» художнього тексту [1; 8].

Підкреслимо, що не перший раз саме мистецтвознавство з його аналітичною специфікою надає новій інформації природничим наукам про людину насамперед експериментальній психології, нейрофізіології, нейропсихології тощо; не випадково сучасні «природники» повідомляють про необхідність звертатися до досвіду мистецтва й у художніх формах шукати відповіді на запитання, пов'язані з будовою та функціонуванням людської свідомості. Подібна науково-пізнавальна ситуація складалася навколо явища катарсису, яке в природничій науці оголошено принципово непізнаваним і яке естетики й мистецтвознавці зуміли пояснити так, що досягнуті ними результатами стали корисними психологам-когнітивістам.

Так, на думку Т. Чернігівської, умовами виникнення синергійних ефектів є те, що вони сполучені із загальними принципами діяльності мозку – пам'яті – свідомості – нарешті, тіла, тобто є холистичними. Так, відповідаючи на запитання, яка ж потрібна адреса мозку, Т. Чернігівська виголошує досить

примітні слова: «Мозок не живе, як голова професора Доуеля, на тарілці. У нього є тіло – вуха, руки, ноги, шкіра, тому він пам'ятає смак губної помади, пам'ятає, що значить «чешеться п'ята». *Тіло є його безпосередньою частиною* (виділене нами – *Л. Ш.*) [8, с. 166].

Отже, якщо можливості тіла нами не визначені, а мозок підзвітний тільки самому собі й, за Т. Чернігівською, не поспішає поділитися з нами своїми знаннями, то *головна гностична функція доручається свідомості*, що існує між мозком і тілом у спробах погодити та пояснити й одне, й інше. Головним же механізмом свідомості (усвідомлення) виявляється чуттєво-сенсорний, який включає всю цілісну мережу нейронів, тобто діє не лише за принципом аферентного синтезу, а й шляхом створення когнітома – когнітивної гіпермережі головного мозку (обидва поняття належать П. і К. Анохіним).

У дисертації К. Лозенко ця інтегративна дія свідомості відбита в судженні сучасного композитора В. Горлинського: «Ті стани, які я намагаюся привносити в музику, приходять за посередництвом тіла, через якийсь сенсорне відчуття або інше, що не можна виразити. Відчуття певним чином осмислюється, процес цього осмислення стає, в остаточному підсумку, звуковим образом. Зрозуміло, що в когось це може бути поетичний або рухомий образ. Ідеї видадуться якимось єдиним середовищем, у якому є споконвічна неподільність музики, танцю, графічного мистецтва тощо. Усі ці напрями становлять єдине ціле, океан хмар – розділяється він на найостанніший стадії» [5, с. 93–94].

Отже, взаємність і спільне включення – істотний і необхідний показник *творчої* роботи людської свідомості, що має *складну* почуттєву природу, на основі якої вона розбудовується й здатна набувати нової синергійної організованості в тих або інших умовах і межах, зокрема в умовах оперної творчості, що, зі свого боку, установлює нові критерії можливостей функціонування людської уяви, мислення, почуттєвого реагування, переживання й висловлення.

При зверненні до специфіки музичного мистецтва як складного художнього-комунікативного феномена вдається поглибити уявлення, що відбуваються в процесах музичного діяння. Зокрема, цілком сформованими є твердження, що музичне мистецтво сприяє розвитку особливої форми синтезу інтелектуальних та емоційно-оцінних сторін свідомості.

Феномен музикальності виявляється загальнохудожнім, водночас цілком специфічним механізмом смислопокладання й прояву смислової «зацікавленості» цілісної людської свідомості. Він свідчить про те, що явище смислу цілком підлегле телеології людського життя, відповідає людським способам конструювання реальності.

Відтак дефініція «оперний артист» відповідає ще одному, темпоральному, аспекту художньо-смислового синтезу: беручи участь у творчому секумлоквіумі, відтворюючи образ свого часу, ціннісні домінанти життєвого ладу сучасного світу, оперний виконавець розширює історичний простір ролі, здійснює гамлетівське зусилля відновлення сполучної нитки часів, виявляє, що ця нитка проходить через особистісну свідомість.

Категорія «сучасність виконання» не є для оперного співака «вільною метафорою», а вказує на здатність налагоджувати символічні зв'язки, прокладати символічні шляхи з вигаданого, але психологічно дієвого, художнього оперного простору — до дійсного облаштування життя, для того, щоб актуалізувати властивий людині інтерес до екзистенціального зростання, як особистісного, так і родового, як житейського, так і мистецького.

Варто зупинитися на обговоренні тієї обставини, що інформаційний обсяг, зокрема психологічно-інформаційний, тобто дані про притаманні людині стани, способи самопочуття й когнітивного моделювання світу, значно збільшився, відповідно, вимагаючи нової широти усвідомлення від виконавців оперних ролей; і це відбувається не тому, що змінився вихідний зміст оперного образу, а тому, що суттєво модифікувалося *інтерпретативне поле його розуміння*. Це є надзвичайно важливим фактом сучасної оперної практики: досягнення такого рівня розуміння оперного образу, смислу сценічного буття оперного персонажа, який дає змогу виявляти *цілісну історичну траєкторію його мистецького існування*. Причому ця історія не прописується, а відтворюється в ускладненні почуттєво-мисленневого змісту «долі» персонажу в ході цієї інтерпретації. Можна сказати, що зростає обсяг «внутрішньої людини», який формується синтетичним художнім шляхом, але найбільше визначається музичними висловленнями, музичними характеристиками дійової особи. Динаміка внутрішньої форми образу постає головним змістом інтерпретації у вокальному виконанні, віддзеркалюючи *творчий дос-*

від і цього художнього (оперного) твору, і цього виконавця, даючи можливість цим двом зустрічним величинам збагачувати та змінювати одна одну. У тому числі змінюються й способи досягнення смислової цілісності, що корегуються з боку оперної форми її основними естетичними настановами, з боку виконавця оперної ролі-партії – розумінням онтологічної цінності людської істоти.

Висновки з дискурсивного ходу роботи дають змогу засвідчувати особливу місію оперного театру як функціонального поєднання різних способів і форм художнього діяння на основі музичного мистецтва з виявленням нових мовних можливостей музичного звучання при входженні його до театральної системи персонажно-особистісних характеристик.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты : дисс. ... докт. искусствовед. : 17.00.09 «Теория и история искусства». Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) : дисс. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2006. 491 с.
4. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина : дисс. ... докт. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2005. 380 с.
5. Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Харьков, 2016. 228 с.
6. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Магнитогорск, 2002. 242 с.
7. Черниговская Т. Как интернет влияет на наш мозг. URL: <http://professional.ru/Soobschestva/psi-faktorvzglyad/kak-internet-vlijaet-na-nash-mozg/>).
8. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дисс. ... канд. искусствед. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2017. 186 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].
2. 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].
3. 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].
4. 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].
5. Lozenko, E. (2016). Synesthesia as a way of comprehending the meaning of a piece of music: theory and practice of the XX – early XXI centuries: Cand. thesis of Arts; specialist.: 17.00.03 – musical art. Kharkov [in Russian].
6. Sidorova, M. (2002). Portrait of a Hero in Western European Opera of the 17th – 18th Centuries: Problems of Formation and Evolution: Cand. thesis of Arts: special.: 17.00.02 – musical art. Magnitogorsk, [in Russian].
7. Chernigovskaya, T. How the Internet affects our brain. URL: <http://professional.ru/Soobschestva/psi-faktorvzglyad/kak-internet-vlijaet-na-nash-mozg/> [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].

УДК 377.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-26>

Коменда Ольга Іванівна

ORCID: 0000-0002-7659-690X

доктор мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
olgakomenda@gmail.com

Охманюк Віталій Федорович

ORCID: 0000-0001-9762-4968

кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки,
декан факультету культури та мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
fedorovuch1@ukr.net

Хмілевська Ірина Станіславівна

ORCID: 0000-0002-0579-0553

заслужений діяч мистецтв України,
старший викладач кафедри культурології
Волинського національного університету імені Лесі Українки
khmilevka.iiryna@vnu.edu.ua

ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО КОЛЕДЖУ

Сучасна освіта – це відкрита, складна, динамічна система, для якої властивий високий рівень інтеграційних зв'язків між окремими її компонентами, вибір і взаємодія яких засновані на забезпеченні умов для цілісного і гармонійного розвитку особистості. Діяльність мистецького закладу освіти на сучасному етапі розвитку суспільства переслідує завдання створення єдиного освітнього простору і цілісної освітньої системи. Взаємодія видів мистецтва у освітньому просторі закладу освіти відбувається з урахуванням процесу педагогічної взаємодії, що ускладнює і поглиблює систему розгалужених стосунків і відношень між елементами цього освітнього простору. **Мета роботи** – розкрити форми взаємодії різних видів мистецтва в освітньому процесі сучасного мистецького коледжу. **Методологія** – на основі аналізу психолого-

педагогічної та мистецтвознавчої літератури виокремити провідні тенденції сучасної мистецької освіти та продемонструвати їхнє втілення на практиці сучасного мистецького коледжу. **Наукова новизна** – окреслення явища сучасного мистецького коледжу як інтегрованого освітнього середовища, в якому відбувається процес активної взаємодії різних видів мистецтва. **Висновки.** Взаємодія різних видів мистецтва є основою освітнього процесу сучасного мистецького коледжу. Як така, що склалася історично, ця взаємодія продемонструвала свою стійкість та ефективність на різних етапах історичного розвитку. В сучасних умовах взаємодія різних видів мистецтва реалізується на рівні освітньо-професійних програм, навчальних планів, різних форм безпосереднього освітнього процесу – навчальних занять, позанавчальної діяльності, різноманітних творчих акцій і проєктів, у безпосередньому індивідуальному спілкуванні між викладачем і студентом, а також в процесі самостійних індивідуальних пошуків здобувача освіти. Взаємодія різних видів мистецтва є полем, яке породжує нетривіальні творчі рішення, приносить оригінальні творчі результати та формує зрілу, сповнену потужного мистецького потенціалу творчу особистість.

Ключові слова: мистецький заклад освіти, взаємодія різних видів мистецтва, освітній процес, освітній простір, інтеграційні зв'язки, розвиток творчої особистості, інтегроване освітнє середовище.

Komenda Olha Ivanivna, Doctor of Study of Art, Assistant Professor, Senior Lecturer at Arts History & Theory Department of the Lesya Ukrainka Volyn National University

Okhmaniuk Vitalii Fedorovych, PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Music-Practical & Performing Training Department, Dean of Culture & Arts Faculty of the Lesya Ukrainka Volyn National University

Khmilevska Iryna Stanislavivna, Honored Arts Worker of Ukraine, Senior Lecturer at Culturology Department of the Lesya Ukrainka Volyn National University

The interaction of different arts in educational process of the modern art college

The modern education is an open, difficult and dynamic system with high level of component integration. It provides the conditions for harmonious and coherent personality development. The art education institution activity on modern stage of social development sets the tasks to create the single education space and integral education system. The arts interaction of educational space take place with pedagogic interaction simultaneously. This process makes the branched system relations of educational space elements more difficult and deep. **The aim** of this paper to open the forms of arts interaction at the educational process of modern art college. **Methodology** of this research provides the performance of three analytic operations: 1) to analyze the psychological and pedagogical literature; 2) to separate the main trends of the art education; 3) to demonstrate the realization of those trends on the practice. **Scientific novelty** of this study is to reveal the modern art

college phenomenon as integrative educational environment that the process of active art interaction happens. In **conclusion** of this paper installed that arts interaction is a base of the modern art college educational process. This arts interaction formed historically. She demonstrated her stability and efficiency on various stage of historical development. In the modern conditions this arts interaction realized at level of educational programs, educational plans, different forms of educational process (lessons, extracurricular activity, different creative actions and projects, individual speaking between teacher and student, self-educational work etc.). The arts interaction in educational process of the modern art college is a sphere that original creative ideas and bright creative personalities are were born.

Key words: art educational institution, art interaction, educational process, educational space, educational connections, creative personality development, integrative educational environment.

Актуальність проблеми. Сучасна освіта – це відкрита, складна, динамічна система, для якої властивий високий рівень інтеграційних зв'язків між окремими її компонентами, вибір і взаємодія яких засновані на забезпеченні умов для цілісного і гармонійного розвитку особистості. Перші спроби інтегративної моделі освіти були апробовані ще на початку ХХ століття в Німеччині, США та інших розвинених країнах світу. Визначення міждисциплінарної взаємодії одним із провідних принципів дидактики представлено в ряді наукових робіт з педагогіки [19]. Широкий інтерес до зазначеної проблематики зумовлений посиленням тенденцій розуміння світу як цілісності, прагненням у єдності і взаємозалежності всіх його складових побачити і усвідомити єдність об'єктивного і внутрішньо суб'єктивного існування особистості.

За словами Олени Єрмолинської [12], інтеграція в освіті представляє собою «процес вибудовування внутрішніх зв'язків між навчальними дисциплінами, заснований на спільних для кожного віку напрямках розвитку, на співзвучності навчального матеріалу, що сприяє формуванню єдиної картини світу» [12, с. 12]. У педагогіці розрізняють різні параметри освітньої інтеграції, а саме – якісний, ступеневий, видовий. Зокрема, за якісним параметром вирізняють предметно-образну, понятійну, діяльнісну та концептуальну інтеграцію. За ступеневим параметром – узагальнюючу, комплексну, системну, синтезуючу. За видовим параметром – внутрішньо-предметну і міжпредметну [19, с. 66]. Вибір компонентів інтеграції і встановлення інтеграційних зв'язків між параме-

трами освітньої інтеграції у кожному випадку залежить від конкретних освітніх завдань, супроводжується функціональною оцінкою кожного з компонентів інтеграції, визначенням міри інтегративної взаємодії між її елементами, характером і способами зв'язку між ними тощо. Складність, функціональна затребуваність та практична недослідженість різних аспектів інтегративної проблематики сучасного освітнього простору та його специфіки у мистецькій освіті, зокрема, зумовлює високий ступінь актуальності запропонованого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукової літератури свідчить про те, що переважна більшість досліджень, присвячених проблемі взаємодії різних видів мистецтва в освітньому процесі, виконані науковцями-педагогами на матеріалах загальноосвітньої школи. Так, Тетяна Белінська та Любов Сухина [3] вивчають специфіку формування моральної культури учнів підліткового віку засобами взаємодії мистецтв. Наталія Нападій [25] аналізує педагогічні умови виховання ціннісного ставлення до людини за посередництвом мистецького синтезу. Лія Ходякова [39] розглядає інтеграцію видів мовної діяльності та близьких за тематикою і змістом творів живопису та музики, описує методи й прийоми активізації видів мовної діяльності за допомогою живопису і музики. Людмила Ясінських [42] вивчає проблему педагогічної інтеграції мистецтв, визначаючи її рівні і можливості впливу в процесі розвитку художньо-творчих здібностей учнів. Зоя та Всеволод Сирота [35] доводять необхідність тісної взаємодії різних видів художньої діяльності у музично-творчому розвитку учнів. Валерія Власова [5] вивчає проблему формування естетичного ставлення учнів до навколишнього світу шляхом використання комплексу мистецтв на заняттях з образотворчого мистецтва та в рамках інтегрованого курсу «Мистецтво». Любов Мещанова та Ольга Козинська [22] вивчають теоретичні та практичні аспекти інтеграції дисциплін гуманітарно-естетичного циклу в загальноосвітніх закладах, стверджуючи, що інтеграція мистецтв дає змогу розкрити етико-моральну спрямованість різних видів художньої творчості. Олена Сізова [34] розглядає особливості художньої комунікації в музично-освітньому процесі, зокрема, взаємодію учня і вчителя, спрямовану на досягнення взаєморозуміння і відповідно найбільш якісної інтерпретації музичного твору. Особливості адаптації дітей до навчання в початковій

школі шляхом взаємодії різних видів мистецтва розглянуто в дисертації Анни Мосвіної (2012). Методи і підходи застосування синтезу мистецтв в музичному вихованні школярів досліджує І. Острикова [29]. Вектори взаємодії суміжних з музикою мистецтв, які формують стійкий пізнавальний інтерес до вивчення дисципліни «Музика», описує М. Сушенкова [36]. Тетяна Василенко [4] аналізує види і форми взаємодії мистецтв в дитячому фольклорному музичному театрі. Альона Камінчану та Марина Морарі [43] вивчають взаємодію мистецтв в освітньому процесі, що проявляється у формі міжпредметних зв'язків між музикою і образотворчим мистецтвом та реалізується на заняттях з музичного виховання. Питання поліхудожньої освіти, явища інтеграції мистецтв в поліхудожній освіті, рівнів і видів цієї інтеграції в контексті завдань нової української школи розглянуто у статтях Ірини Барановської та Наталії Мозгальнової [1; 2] та інших.

Засновник Лабораторії взаємодії мистецтв Дослідницького центру естетичного виховання Російської академії освіти професор Борис Юсов [41] вибудовує стратегію взаємодії мистецтв в умовах поліхудожнього розвитку дитини, що передбачає роботу за інтегрованими програмами, навчання за якими спрямовано на виявлення тісних внутрішніх зв'язків між словом, звуком, кольором, рухом, простором, формою, жестом, які осмислюються вченим на рівні єдиного, нероздільного творчого процесу. Науковець розрізняє три рівні роботи вчителів із взаємодії мистецтв – міжпредметні зв'язки, взаємну ілюстрацію (на основі стильової єдності та історичної відповідності) та інтеграцію мистецтв.

Дещо менше робіт присвячено проблематиці взаємодії мистецтв у освітньому процесі вищої школи. Зокрема, у праці Віри Волошиної [6] обґрунтовано необхідність і педагогічні можливості синтезу мистецтв в освітньому процесі та соціокультурному розвитку здобувачів освіти. Науковицею інтерпретовано синтез мистецтв як вид педагогічної творчості та визначено педагогічні умови соціокультурного розвитку учнів в освітньому процесі з використанням можливостей синтезу мистецтв. Світланою Каркіною [15] досліджено взаємозв'язки різних видів мистецтва в аспекті їхньої інтеграції з мистецтвом слова та можливості впливу цих взаємозв'язків на естетичне виховання студентів закладу вищої освіти. Ніною Коляденко [16] розглянуто інтегративний підхід до викладання

дисциплін гуманітарного циклу як один з основоположних принципів системи художнього виховання, а також накреслено шляхи формування в сприйнятті синтетичних художніх образів. Алевтиною Молчановою [23] досліджено педагогічну взаємодію як цілеспрямований багатофункціональний інтегрований процес, внаслідок якого формуються особисті якості майбутніх фахівців.

Порівняно із сказаним вище, незначну частину статей та матеріалів конференцій присвячено зазначеній проблематиці, що розглядається на теренах культурно-мистецької освіти. Так, звукозображальний потенціал музики та способи його використання на заняттях з фортепіано у музичній школі досліджує Валентина Нікітіна [27]. Валентина Петрова [30] аналізує проблему інтеграції мистецтв в процесі загально-професійної підготовки вокалістів в фортепіанному класі, зокрема, доводить ефективність проведення з ними інтегрованих занять. Окремим аспектам інтеграції видів мистецтва в контексті мистецької освіти присвячено статтю О. Пономарьової [31], а фундаментальним питанням культурно-мистецької освіти на сучасному етапі її розвитку – розвідку Зоряни Гнатів [7]. Вірою Прокопцовою [32] розглянуто явище взаємодії та синтезу різних видів мистецтва, його сутність та особливості функціонування як в порівняльному аспекті, так і в аспекті утворення нової специфічної цілісності, заснованої на єдності вербальних, звукових, візуальних засобах створення художнього образу. Теоретичні положення сучасних світових концепцій мистецької освіти та шляхи їхнього впровадження в систему професійної підготовки майбутніх вчителів мистецтва проаналізовано Ларисою Нечаєвою [26]. Організаційно-педагогічні засади навчально-виховного процесу в мистецькому коледжі на прикладі моделі професійної підготовки майбутніх дизайнерів описано Оксаною Фурсою [38] тощо.

Враховуючи вищесказане, **метою цієї статті** є розкрити форми взаємодії різних видів мистецтва в освітньому процесі сучасного мистецького коледжу.

Виклад основного матеріалу. Діяльність мистецького закладу освіти на сучасному етапі його розвитку спрямована на створення єдиного освітнього простору і цілісної освітньої системи. Одним із шляхів досягнення цієї цілісності постає застосування ряду інтеграційних форм освітнього процесу, серед яких – комплексні заняття, творчі лабораторії,

майстер-класи, тематичні вітальні, екскурсії, вікторини, конкурси, інтегровані курси та інше. Головним завданням інтегрованих курсів, які наразі досить широко використовуються в закладах мистецької освіти різних рівнів, що працюють за новими освітніми програмами, постає поліхудожнє виховання учнів, що здійснюється шляхом планомірного залучення їх до різних видів мистецтва, які вивчаються у взаємодії [8, с. 55]. Наприклад, на заняттях з дисципліни «Бесіди про мистецтво» – навчальної дисципліни елементарного підрівня початкової мистецької освіти у мистецьких школах учні одразу знайомляться з різними видами мистецтва – музичним, образотворчим, театральним, хореографічним [37] тощо. Результатом такого інтердисциплінарного інтегративного підходу виявляється забезпечення можливостей формування інтегральних естетичних властивостей особистості, її поліхудожньої свідомості та здатності до поліхудожньої діяльності, що є вкрай необхідною на сучасному рівні розвитку людства, як про це свідчить сучасний досвід розвинених країн світу.

Полікультурний підхід у мистецькій освіті, як зазначає Борис Год [8], дає змогу «охоплювати сукупність міждисциплінарних знань і уявлень <...> формувати здатність до інтуїтивного відчуття міжвидових художніх смислів <...> порівнювати й узагальнювати художню інформацію у широкому просторі культури» [8, с. 56]. Людмила Масол [21] вказує, що феномен поліхудожньої діяльності передбачає включення особистості у різновиди індивідуальної і колективної творчості на основі багатоманітних форм мистецької взаємодії, яка стимулює вияв здатності бути компетентним, естетично виразним, оригінальним.

Одним із яскравих прикладів взаємодії різних видів мистецтва у освітньому просторі мистецьких закладів освіти може бути навчання на спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», здобувачі освіти на якій навчаються за освітніми програмами «Акторське мистецтво» та «Видовищно-театралізовані заходи». Безумовно, театр – мистецтво колективне, синтетичне, його основою є синтез як найвищий ступінь інтеграції видів мистецтва. У театральній виставі взаємодіють драматична література, мистецтво режисера та актора, музика (вокальна та інструментальна), живопис (декорації, костюми), архітектура (сценічне оформлення), хореографічна пластика тощо. Синтетичність театального мистецтва полягає не тільки в тому,

що театр використовує різні види мистецтва, але й у тому, що мистецтва ці є необхідними компонентами сценічного образу. І кожен вид мистецтва безпосередньо характеризується своїм способом матеріального буття, певним типом образних знаків та образною будовою, через яку цілісно сприймається зміст твору [20, с. 308]. За допомогою цього синтезу, використовуючи виразові засоби і техніки різних видів мистецтва, театр посилює свій вплив на глядача, на специфіку його сприйняття тощо, що одночасно спрацьовує на поглиблення художнього змісту і цілісності вистави. Драматург, режисер, актори, гример, декоратор, музикант, хореограф, освітлювач, костюмер та інші – кожен вкладає свою частку творчої праці в спільну справу. Тому справжнім творцем у театральному мистецтві є не окрема людина, а колектив – цілий творчий ансамбль. Саме він є автором завершеного твору театального мистецтва – вистави.

Розглядаючи різні види, форми і способи взаємодії видів мистецтва у освітньому процесі закладів мистецької освіти, необхідно визнати, що ті складні зв'язки, впливи, синтези, які природним чином виникають між різними видами мистецтва як під час поточного навчання, так і в процесі найрізноманітніших видів і форм демонстрації творчої активності студентів – концертів, вистав, арт-форумів тощо, всі зазначені види взаємодії більшою чи меншою мірою ускладнюються ще й особливостями комунікації між студентом і педагогом. Ця комунікація також належить до явищ взаємодії, але вже не мистецької, а педагогічної. У цьому контексті цікавою є концепція Віталія Дяченка (2004), класифікація якого заснована на структурі взаємодії учасників навчального процесу, тобто навчальному спілкуванні. Так, дослідник вважає: навчання – це, перш за все, спілкування, що відбувається між викладачем та учнями, які взаємодіють, і у процесі якого відтворюються та засвоюються знання та досвід, у тому числі й досвід творчої діяльності.

Віталій Дяченко [11] поділяє форми організації навчання на: *індивідуальні*, тобто ті, які передбачають опосередковане спілкування учасників навчального процесу; *парні* – коли спілкування учасників навчального процесу відбувається у парі постійного складу; *групові* – що передбачають спілкування учасників навчального процесу у групі, коли кожен учасник, який виступає, спрямовує своє повідомлення одночасно декільком слухачам; та *колективні* – коли спілкування учасників навчального процесу у групі відбувається в парах

змінного складу, а саме – кожен учасник спілкується з іншим по черзі у парі, і врешті-решт усі спілкуються між собою. Запропонована науковцем класифікація дуже добре ілюструється особливостями організації освітнього процесу у коледжі мистецтв на різних спеціальностях. Зокрема, на спеціальності «Музичне мистецтво» (за різними освітніми програмами – «Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Хорове диригування», «Спів», «Теорія музики») на різних дисциплінах представлено власне усі види педагогічної взаємодії. Помножені на вимушене застосування технологій дистанційного навчання, перелічені вище види мистецької та педагогічної взаємодії дають змогу різних варіантів вибіркового, непослідовного сприйняття інформації в стилі «plug-and-play», тобто у формі опосередкованої комунікації та експериментування, що сприяє появі іншого типу форм навчальної взаємодії, тих, які не лімітуються стінами аудиторії (наприклад, дистанційні конкурси та фестивалі, де творчі проєкти фіксуються на платформі YouTube, і можуть бути доступними не лише для журі, але й ширшій аудиторії, або ж записи різноманітних творчих колективів у режимі Zoom-конференції тощо). Таке розширення освітнього простору вносить корективи у способи комунікації, міжособистісні контакти учасників освітнього процесу, надаючи можливості для використання ще більшої кількості видів і способів як педагогічної, так і мистецької взаємодії.

Загалом взаємодія мистецтв як форма побудови творчого процесу навчання на тій чи іншій мистецькій спеціальності передбачає врахування як об'єктивних, так і суб'єктивних умов роботи, що реалізуються в рамках інтегрованого поліхудожнього підходу. Об'єктивні визначаються придатністю мистецьких дисциплін до взаємодії та інтеграції, використанням інноваційних технологій, що змінюють просторові уявлення педагога, коли в центр освітньої моделі поміщається сам учень і, зокрема, сам компонент його розвитку. До суб'єктивних, за словами Олени Єрмолинської [12], належать потреба вчителя у видозмінненні педагогічного простору заняття за рахунок збагачення навчально-інформаційного матеріалу, підвищення рівня власної професійної майстерності – здатності педагога відчувати соціальні і культурні зміни, що визначають сучасний педагогічний процес – відмова від жорсткої авторитарної манери у викладанні, критичне став-

лення до освітніх програм, усвідомлення потреб створення авторських програм і психологічна готовність до засвоєння інноваційних технологій.

Існують багатоманітні підходи до виявлення зв'язків між різними видами мистецтва. Один із них – найпростіший: традиційні міжпредметні зв'язки. Вони служать логічно необхідним рівнем тієї моделі освітнього процесу, що забезпечує можливість переходу традиційного навчання на якісно новий рівень. Осмислення цього виду зв'язків знаходимо у ряді робіт Бориса Юсова [41], але також і багатьох інших авторитетних педагогів і психологів. Так, Галина Шевченко [40] в дисертації «Взаємодія мистецтв в естетичному вихованні і розвитку підлітків» виявляє такі типи взаємодії мистецтв як: зв'язуючий – той, що реалізує міжпредметні зв'язки, інтегративний – той, який об'єднує кілька видів мистецтв в синтетичні форми, корелятивний – який передбачає провідну роль одного будь-якого виду мистецтва і допоміжну роль всіх інших, змішаний інтегративнокорелятивний та творчо перетворювальний типи. Л. В. Остож'єва [28] в дисертації «Естетичне виховання учнів дитячих шкіл мистецтв в процесі вивчення музичної літератури у взаємозв'язках з образотворчим мистецтвом» виділяє такі принципи активізації мистецтв в навчальному процесі: ілюстративний, тематичний, принцип історикохронологічних порівнянь і співставлень тощо. Людмила Рапацька [33] звертає увагу на такі типи міжхудожніх зв'язків як культурноісторичні, культурнотипологічні, зворотні зв'язки, категоріальні, понятійні, емоційно-носиміслові тощо. В сучасних умовах підходи до вирішення проблеми взаємодії мистецтв розглядаються з урахуванням можливостей аудіовізуальних комунікативних технологій.

Проблема взаємодії мистецтв у освітньому процесі, як зазначає Тетяна Ільїна [13], потребує її розробки у двох напрямках. По-перше, – в напрямку виявлення результативності розвитку учнів. По-друге, – в плані вивчення внутрішніх зв'язків між різними видами художньо-творчої діяльності, зокрема, виявлення рівнів (типів) взаємодії мистецтв, співвідношення різних мистецтв між собою, особливостей співвідношення мистецтв на різних вікових етапах. Роботу в першому напрямі засвідчили численні експерименти з упровадження ідеї взаємодії різних видів мистецтв у практику освітнього процесу в закладах мистецької освіти, що розпочалися ще

в 1970-х роках – створенням ряду шкіл мистецтв, структури яких включали музичний, хореографічний, художній, театральний відділи тощо, і освітній процес в яких «реалізувався на принципах комплексного, інтегративного розвитку дитини» [13, с. 13]. Звісно, історично найпершим таким українським закладом освіти стала Музично-драматична школа Миколи Лисенка, заснована у 1903 році, на власні кошти композитора, і яка увійшла в історію як перший вищий мистецький заклад власне український (з українськими програмами навчання), в якому було відкрито одночасно два відділення – музичне і театральне. У 1970-х роках такі експериментальні школи було відкрито у цілому ряді міст УРСР, зокрема і в Луцьку. Серед таких – теперішня Луцька школа мистецтв № 2. Вже вкінці 1990-х, коли з метою економії бюджетних коштів в ряді областей України було проведено об'єднання мистецьких закладів освіти середньої ланки – колишніх училищ і технікумів, як типове явище в системі української спеціалізованої мистецької освіти постали такі заклади як коледжі мистецтв та коледжі культури і мистецтв. Такі заклади досі успішно працюють у ряді міст – Чернігові, Херсоні, Харкові, Калуші, Ужгороді, Тербовлі, Сумах, Северодонецьку, Самборі, Полтаві, Олександрії, Одесі, Ніжині, Миколаєві, Мелітополі, Львові, Каневі, Кам'янці-Подільському, Гадячі, Вінниці, Луцьку та інших. У ті ж роки була відкрита Київська академія мистецтв, в якій на різних рівнях освіти (початковому, середньому та вищому) було об'єднано три спеціальності – Музичне мистецтво, Образотворче мистецтво та Сценічне мистецтво. За аналогічним принципом тоді ж практично в кожній області в рамках місцевих університетів відкрилися факультети культури і мистецтв, що пропонували вивчення різних видів мистецтва, дуже часто з елементами освітньо-мистецької інтеграції, проте вони, на відміну від коледжів, мали свою специфіку у зв'язку з функціонуванням як університетської структури.

Розглядаючи різні способи взаємодії мистецтв у освітньому процесі закладу мистецької освіти, необхідно враховувати також досвід Тетяни Львіної (2007), яка зазначає, що ці способи можна використовувати і як одиничні досвіди, і як цикли занять за певними напрямками або темами, і як проєктні роботи, зорієнтовані на роботу всього колективу, зрештою як цілісний підхід до освітнього процесу, що будується шля-

хом об'єднання цілого ланцюга, залежних одна від одної тем. Комплексне використання вказаного підходу дає змогу розвивати такі важливі загальні функції інтегративної освіти як філософсько-культурологічна, етико-гуманістична, гуманітарно-гносеологічна, виховально-рефлексивна, особистісно-розвиваюча [9] та інші. Необхідно також враховувати, що взаємодія видів мистецтва у освітньому просторі закладу мистецької освіти будь-якого типу відбувається з урахуванням процесу так званої педагогічної взаємодії, що ускладнює і поглиблює систему розгалужених стосунків і відношень між елементами цього освітнього простору. Так, за словами Євгенії Коротаєвої [18], педагогічна взаємодія включає в себе контакт в діаді (два учасники, прямо чи опосередковано включені в навчальний процес), тріаді (і так далі, збільшуючи кількість учасників: вчитель, учень, батько, психолог, заступник і т. д.), групі як сукупному суб'єкті, які розрізняють за складом, характером діяльності (учнівський колектив, педагогічний колектив, батьківський комітет, шкільний колектив і т. д.). Крім того, педагогічна взаємодія включає в себе складний взаємозв'язок суспільних явищ – системи освіти, суспільства, соціального замовлення, а також «супроводжується певною енергією, яка проявляється з боку учасників, не обходиться без впливів <...> відображається у вчинках і поведінці дітей, підлітків, педагогів, батьків, складається в пам'ятні події, іноді формує традиції, пов'язані з розвитком колективу» [18, с. 12].

Як зазначає Оксана Комаровська [17], досліджуючи стан сучасних українських шкіл мистецтв, «практика свідчить: найцікавіші результати досягаються там, де учні мають можливість включатися одночасно у кілька видів художньої творчості, розвиваючи „суміжні” художні здібності, розширюючи світогляд, збагачуючи емоційну сферу» [17, с. 318]. Так, в Київській дитячій музичній школі № 14 імені Д. Кабалевського нещодавно було започатковано циркове відділення, в дуже багатьох музичних школах (на Волині, наприклад – в Камінь-Каширській школі мистецтв, Люблинецькій школі мистецтв, Центрі раннього естетичного розвитку «Світлинка» (Луцьк) та інших) – класи хореографії, класи образотворчого мистецтва тощо. Таким чином, у кожному конкретному закладі мистецької освіти, незалежно державному, комунальному чи приватному, утворюється свій власний, неповторний за своїми специфічними особливостями, мистецький освітній

простір, ідеальним образом якого виступає простір можливостей для особистісного розвитку кожного суб'єкта цього простору, кожного учасника освітнього процесу, кожної дитини.

Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради було утворено у 1997 р. шляхом об'єднання Луцького музичного училища і Луцького училища культури. З того часу заклад освіти забезпечує умови для здобуття чотирьох мистецьких спеціальностей: «Музичне мистецтво» («Фортепіано», «Теорія музики», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Хорове диригування», «Спів»), «Хореографія» («Народна хореографія»), «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» («Кераміка», «Художня обробка дерева (різьблення)», «Плетіння з природних матеріалів (лозоплетіння)», «Декоративний розпис», «Художня обробка матеріалу (бурштин)», «Графічний дизайн») та «Сценічне мистецтво» («Видовищно-театралізовані заходи», «Акторське мистецтво»).

Взаємодія різних видів мистецтва лежить у основі освітньої моделі Волинського коледжу культури і мистецтв, як у багатьох інших українських мистецьких коледжів, про що було сказано вище. Її ідея в основних своїх сенсах співзвучна творчості патрона закладу освіти – геніального Ігоря Стравінського, художні здобутки якого, сфокусовані в сфері театру, неможливі до розуміння без усвідомлення практично безмежного художньо-виразового потенціалу феномену взаємодії мистецтв (ім'я І. Стравінського присвоєно закладу освіти рішенням обласної ради у 2009 році). Зазначена освітня модель реалізується в коледжі у процесі створення спільних творчих проєктів, активної конкурсано-фестивальної діяльності, в рамках специфічних форм мистецького синтезу, що використовуються під час навчання за освітньо-професійними програмами «Сценічне мистецтво», «Хореографія» та інших. Модель багатогранної мистецької взаємодії знаходить відображення у синтетичному змісті мистецької освіти та інтегративній якості самих освітньо-професійних програм. Так, студенти, які навчаються за освітньо-професійною програмою «Хореографія», вивчають дисципліни «Музична грамота», «Музичний інструмент», «Історія музики», «Історія костюма», «Майстерність актора», що вказує на тісні зв'язки цієї освітньо-професійної програми і, як наслідок, отримув-

ваних студентами професійних компетенцій з програмами «Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», «Сценічне мистецтво». З іншого боку, студенти освітньо-професійної програми «Сценічне мистецтво» вивчають дисципліни «Сольний спів», «Музичний інструмент», «Музична грамота і сольфеджіо», «Історія українського костюма», «Декоративно-художнє оформлення вистав», «Основи хореографії», що вказує на зв'язки цієї освітньо-професійної програми з програмами «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», «Музичне мистецтво», «Хореографія» і т. д.

Яскравим проявом розгалуженості процесу мистецької інтеграції у Волинському коледжі є те, що його викладачі беруть активну участь в організації та проведенні багатожанрових конкурсів-фестивалів, де паралельно проводяться змагання за різними видами мистецтва, організовують різноманітні творчі проекти, в яких представляють здобутки різних видів мистецтв – музики і хореографії, театру і образотворчого мистецтва в найрізноманітніших поєднаннях. Застосування принципів інтегративної мистецької освіти в таких випадках відбувається як репетиційному процесі, так і під час реалізації задуманого. Найбільш успішною в цьому відношенні виступає циклова комісія режисерських та культурно-дозвілєвих дисциплін, яка веде виховання студентів за освітньо-професійною програмою «Сценічне мистецтво».

Про це свідчить також і те, що в коледжі традиційно працює низка творчих колективів – оркестр народних інструментів (кер. Світлана Міклоші), симфонічний та духовий оркестри (кер. заслужений діяч мистецтв України Микола Чорний), камерний оркестр «Ренесанс» (кер. Світлана Додарук), хор (кер. заслужений діяч мистецтв України Валентина Гаврилюк), капела бандуристів «Срібні струни Волині» (кер.: заслужений працівник культури України Тетяна Ткач, заслужений діяч мистецтв України Ірина Дмитрук), ансамбль народного танцю (кер. заслужений працівник культури України Микола Савчук), ансамбль «Balcanica Band» (кер. Роман Воронка) [14]. У процесі підготовки різноманітних творчих проектів, концертних програм ці колективи співпрацюють з викладачами та студентами спеціальностей «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», «Сценічне мистецтво», «Хореографія». Зокрема, наприклад, 25 лютого

2021 року до 150-річчя Ювілею Лесі Українки відбулася виставка в Обласному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка під назвою «Лесина Волинь». Вона експонувалася в холі театру перед початком урочистого вшанування пам'яті Лесі Українки на сцені і була підготована викладачами і студентами циклової комісії образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації коледжу під керівництвом голови цієї циклової комісії – члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України, лавреатки обласної мистецької премії імені Ігоря Стравінського Софії Пасюк. Зазначена виставка була задумана і реалізована у співзвучності її ідей музично-театралізованому дійству, яке відбувалося на сцені, уводячи всіх присутніх у той фольклорно-мистецький контекст Волині, який послужив натхненням і насагою для творчості великої волинянки.

Елементи взаємодії різних видів мистецтва застосовуються і в роботі викладачів циклової комісії гуманітарних, соціально-економічних дисциплін та профільної середньої освіти коледжу. Зокрема, лише за останній час було підготовлено і проведено в різних формах – низку інтерактивних мистецько-інтегративних заходів, серед яких – присвячені Миколі Леонтовичу (Ольга Рижикова), Дню рідної мови (Іванна Ковальчук) та багато інших, на яких використовувалися музичні ілюстрації та імпровізації, художні зображення, фрагменти відеофільмів тощо. Проте, зрозуміло, першість у цьому плані серед усіх спеціальностей коледжу ведуть викладачі і студенти, що займаються за освітньо-професійною програмою «Сценічне мистецтво», для яких жоден день не минає без взаємодії драми і хореографії, хореографії і образотворчого мистецтва, образотворчого мистецтва і музики. Значна кількість спеціальних дисциплін цієї освітньо-професійної програми вивчається буквально на сцені Волинського академічного українського обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, в творчій атмосфері якого студенти спеціальності «Сценічне мистецтво» формуються як фахівці, як особистості, для того, щоб в подальшому продовжити свою професійну самореалізацію саме на цій сцені.

Взаємодію різних видів мистецтва у освітньому процесі коледжу забезпечує також участь викладачів і студентів в різноманітних акціях всеукраїнського та міжнародного рівнів – в рамках музичного фестивалю «Стравінський та Україна»,

де вихованці коледжу кожного року мають окремий день у фестивальной програмі, і в рамках якого відбуваються не лише концерти і вистави, але й конференції, круглі столи, відеоперегляди, відеопрезентації, зустрічі з лауреатами конкурсів та фестивалів, в рамках Всеукраїнського конкурсу хорових колективів імені Лесі Українки, Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» та багатьох інших конкурсів і фестивалів, в т.ч. тих, які проводяться на базі Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Коротко підсумовуючи сказане, необхідно зазначити, що, таким чином, як можна було переконатися, взаємодія різних видів мистецтва є основою освітнього процесу сучасного мистецького коледжу. Як така, що склалася історично, вона продемонструвала свою стійкість та ефективність на різних етапах історичного розвитку. В сучасних умовах взаємодія різних видів мистецтва реалізується на рівні освітньо-професійних програм, навчальних планів, різних форм безпосереднього освітнього процесу – навчальних занять, позанавчальної діяльності, різноманітних творчих акцій і проєктів, у безпосередньому індивідуальному спілкуванні між викладачем і студентом, а також в процесі самостійних індивідуальних пошуків здобувача освіти. Взаємодія різних видів мистецтва є полем, яке породжує нетривіальні творчі рішення, приносить оригінальні творчі результати та формує зрілу, сповнену потужного мистецького потенціалу творчу особистість.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барановська І.Г. Мистецькі інтегративні технології в поліхудожній освіті. *Інформаційні технології в освіті*. 2019. № 2(39). С. 40–50.
2. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г. Поліхудожня освіта майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: проблеми і перспективи. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2019. Вип. 22 (27). Ч. 2. С. 31–37.
3. Белінська Т., Сухина Л. Взаємодія мистецтв як засіб формування моральної культури учнів підліткового віку. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду)* : мат. Всеукр. наук.-практ. конф. 21–22 лист. 2018 р. Вінниця: ФОР Корзун Д. Ю, 2018. С. 306–309.
4. Василенко Т.А. Взаимодействие искусств на уроках музыки и дисциплин гуманитарного цикла: исторический опыт и современ-

ность. *Naukarus. История. Исторические науки*. 2011. С. 144–150. URL: <http://naukarus.com/vzaimodeystvie-iskusstv-na-urokah-muzyki-i-distiplin-gumanitarnogo-tsikla-istoricheskij-opyt-i-sovremennost>

5. Власова В.Г. Творчі завдання з формування естетичного ставлення молодших школярів до навколишнього світу засобами комплексу мистецтв. *Електронне наукове фахове видання «Народна освіта»*. 2016. №2(29). С. 60–65.

6. Волошина В.П. Социокультурное развитие учащихся в учебном процессе на основе синтеза видов искусств : автореф. канд. ... пед. наук : 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования (педагогические науки). Ростов-на-Дону, 2010. 24 с.

7. Гнатів З.Я. Культурно-мистецька освіта як одна із фундаментальних складових якісного оновлення освіти. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки* : матеріали V Міжнарод. наук.-практ. конф. «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки»: зб. тез доп. I ч. Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2019. С. 41–44.

8. Год Б. Полікультурний підхід у сучасній мистецькій освіті. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. Серія: Педагогічні науки*. 2016. Вип. 11. С. 49–62.

9. Голошумова Г.С. Этнохудожественное образование сельских школьников на основе синтеза различных видов искусств. *Научные исследования в образовании*. 2006. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnхудожественное-образование-selskih-shkolnikov-na-osnove-sinteza-razlichnyh-vidov-iskusstv> (дата обращения: 16.02.2021).

10. Гончар О. Педагогічна взаємодія учасників навчального процесу в умовах дистанційної освіти. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. 2012. Вип. 1. С. 58–65.

11. Дьяченко В.К. Коллективный способ обучения. Дидактика в диалогах. Москва : Народное образование, 2004. 352 с.

12. Ермолинская Е.А. Взаимодействие искусств как условие активизации педагогического творчества учителя изобразительного искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования. Москва, 2004. 20 с.

13. Ильина Т.И. Взаимодействие искусств в образовательном пространстве школы искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Санкт-Петербург, 2007. 26 с.

14. Історія. *Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради*. URL : <http://www.vkkm.lutsk.ua/index.html>

15. Каркина С.В. Содержание и методы эстетического воспитания студентов вуза на основе интеграции искусств. *Мир науки*. 2017. Т. 5. № 4. С. 1–9.

16. Коляденко Н.П. Взаимодействие искусств в художественном воспитании. *Художественное образование и наука*. 2016. № 4(9). С. 33–35.

17. Комаровська О. Школа естетичного виховання у системі мистецької освіти. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2012. Вип. 40. С. 312–329.

18. Коротаєва Е.В. Организация взаимодействий в образовательном процессе школы. Москва : Национальный книжный центр, ИФ «Сентябрь», 2016. 192 с.

19. Кривошея Н.Б., Чечель Я.Ю. Інтеграція видів мистецтва як засіб формування в дошкільників естетичного ставлення до довкілля. *Молодий вчений*. 2019. № 10.1 (74.1). С. 64–67.

20. Лимаренко Л.І. Синтез та взаємодія видів мистецтва у виставах студентського театру. *Педагогічні науки*. 2010. № 55. С. 306–314.

21. Масол Л.М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання. Харків: «Друкарня Мадрид», 2015. 178 с.

22. Мешанова Л.Н., Козинская О.Ю. Интеграция дисциплин гуманитарно-эстетического цикла на основе взаимодействия видов искусств. *Духовно-нравственное и патриотическое воспитание молодежи* : сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч.-практ. конф. ; ред. Л.П. Кураков и др. Чебоксары : Плакат, 2020. С. 139–146.

23. Молчанова А. Організаційні засади педагогічної взаємодії викладача професійного навчального закладу з суб'єктами освітнього середовища. *Післядипломна освіта*. 2016. № 1. URL : http://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/pislya_dypлом_osvina/1_2016/%D0%9C%D0%9E%D0%9B%D0%A7%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf

24. Москвина А.С. Взаимодействие искусств в адаптации детей к обучению в начальной школе : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (художественное воспитание в дошкольных учреждениях, общеобразовательной и высшей школе). Москва, 2012. 23 с.

25. Нападій Н. Виховання ціннісного ставлення до людини у дітей старшого дошкільного віку засобами синтезу мистецтв. *Вісник Інституту розвитку дитини. Сер. : Філософія, педагогіка, психологія*. 2013. Вип. 30. С. 80–85.

26. Нечаєва Л.В. Сучасні концепції мистецької освіти і виховання студентської та учнівської молоді. *Наука і освіта*. 2011. № 7. С. 97–100.

27. Никитина В.М. Взаимодействие музыки и изобразительного искусства в учебном процессе. Кизел, 2012. 9 с.

28. Остожьева Л.В. Эстетическое воспитание учащихся детских школ искусств в процессе изучения музыкальной литературы во взаимосвязи с изобразительным искусством : автореф. дисс. ... канд. пед. наук. Ташкент, 1991. 21 с.

29. Острикова И.Н. Синтез искусств в музыкальном воспитании школьников. *Культура и искусство в педагогическом пространстве поликультурного региона* : сб. науч. ст. по мат. Вуз. науч.-практ. конф. 20 март. 2019 г. ; ред. проф. А. Ф. Григорьева. Ставрополь: Ставролит, 2019. С. 42–45.

30. Петрова В.П. Развивающий потенциал интеграции искусств в процессе формирования общепрофессиональных компетенций. *Образование и инновации*. 2016. №1. С. 86–88.

31. Пономарьова О.М. Деякі аспекти інтеграції видів мистецтва. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 7(2). С. 112–116.

32. Прокопцова В.П. Взаимодействие искусств и опыт деятельности ведущих искусствоведов XX века. *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2020. № 1(35). С. 99–110.

33. Рапацкая Л.А. Взаимосвязь искусств как проблема педагогического музыкознания. *Отечественная и зарубежная педагогика*. 2014. № 5. С. 113–120.

34. Сизова Е.Р. Структура и функции художественной коммуникации в музыкально-образовательном процессе. *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 2(45). С. 178–181.

35. Сирота З. М., Сирота В. М. Інноваційні технології навчання у викладанні мистецьких дисциплін. Умань : Візаві, 2013. 106 с.

36. Сушенкова М.С. Взаимодействие различных видов искусств как условие формирования познавательного интереса у учащихся на уроках музыки. *Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве*. 2020. № 5. С. 345–352.

37. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Бесіди про мистецтво» елементарного підрівня початкової мистецької освіти / уклад. Т.С. Житнік, І.В. Копилковська, Т.М. Корнакова, О.В. Кушнір та ін. Київ, 2020. 75 с.

38. Фурса О.О. Організаційно-педагогічні засади навчально-виховного процесу у мистецькому коледжі : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти. Київ, 2005. 26 с.

39. Ходякова Л.А., Геро И.К. Взаимодействие видов речевой деятельности на основе интеграции слова, живописи, музыки. *Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2016. № 3 (72). С. 348–354.

40. Шевченко Г.П. Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков: автореф. дис... д-ра пед. наук: 13.00.01 – общая педагогика и история педагогики. 1986. Киев. 48 с.

41. Юсов Б.П. Стратегия взаимодействия искусств в воспитании школьников (новая парадигма). *Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование*: мат. Междунар. научно-практ. конф. 25–29 авг. 1997 г. / под ред. Л.П. Казанцева; сост П.С. Волкова. Астрахань, 1997. С. 214–220.

42. Ясинских Л.В. Развитие художественно-творческих способностей младших школьников в процессе педагогической интеграции искусств. *Педагогическое образование в России*. 2014. № 12. С. 232–235.

43. Caminceanu A., Morari M. Музыка в интегративном процессе взаимодействия искусств / Music in the integrative process of interaction of arts. In: Valorificarea strategiilor inovative de dezvoltare

a învătămîntului artistic contemporan. Bălți, Moldova: USARB, 2018. P. 158–164. doi:10.5281/zenodo.1171415.

REFERENCES

1. Baranovska, I.H. (2019). Mystetski intehratyvni tekhnolohii v polikhudozhnii osviti [Art Integrative Technologies in Polyart Education]. *Informatsiini tekhnolohii v osviti. Information Technology in Education*. 2(39), 40–50 [in Ukrainian].

2. Baranovska, I.H., Mozghalova, N.H. (2019). Polikhudozhnia osvita maibutnykh vchyteliv mystetskykh dystsyplin: problemy i perspektyvy [Polyart Education of Art Disciplines Future Teachers: Problems and Prospects]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 14 : Teoriia i metodyka mystetskoï osvity. M.P. Drahomanov National Pedagogical University Scientific Journal. Series 14: Theory and Methods of Art Education*. 22 (27, 2), 31–37 [in Ukrainian].

3. Belinska, T. & Sukhyna, L. (2018). Vzaiemodiia mystetstv yak zasib formuvannia moralnoi kultury uchniv pidlitkovoho viku [Art Interaction as a Means of Teenage Moral Culture Formation]. In: *Aktualni problemy mystetskoï pidhotovky maibutnoho vchytelia (VII shkola metodychnoho dosvidu): mat. Vseukr. nauk.-prakt. konf. 21–22 lyst. 2018 r. Actual Problems of the Future Teacher Artistic Training (VII School of Methodical Experience). National Scientific Conference. November, 21–22, 2018*. Vinnytsia: FOP Korzun D. Yu, 306–309 [in Ukrainian].

4. Vasilenko, T. A. (2011). Vzaimodeistvie iskusstv na urokakh muzyki i distsiplin gumanitarnogo tsikla: istoricheskii opyt i sovremennost [Art Interaction on Music Lessons and Disciplines of the Humanities Cycle: Historical Experience and Modernity]. *Naukarus. Istorii. Istoricheskie nauki. Naukarus. History. Historical Sciences*, 144–150. URL: <http://naukarus.com/vzaimodeystvie-iskusstv-na-urokah-muzyki-i-distsiplin-gumanitarnogo-tsikla-istoricheskii-opyt-i-sovremennost> [in Russian].

5. Vlasova, V.H. (2016). Tvorchy zavdannia z formuvannia estetychnoho stavlennia molodshykh shkoliariv do navkolyshnoho svitu zasobamy kompleksu mystetstv [Creative Tasks for the Formation of the Junior Aesthetic Attitude to the World by Means of the Arts]. *Elektronne naukove fakhove vydannia «Narodna osvita». Electronic Scientific Professional Publication “People’s Education”*, 2(29), 60–65 [in Ukrainian].

6. Voloshina, V.P. (2010). *Sotsiokulturnoe razvitiie uchashchikhsia v uchebnom protsesse na osnove sinteza vidov iskusstv [Socio-Cultural Development of Students in the Educational Process based on the Art Synthesis]*: avtoref. kand... ped. nauk : 13.00.01 – obshchaia pedagogika, istoriia pedagogiki i obrazovaniia (pedagogicheskie nauki). PhD Thesis: 13.00.01 – General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences). Rostov-na-Donu [in Russian].

7. Hnativ, Z.Ya. (2019). Kulturno-mystetska osvita yak odna iz fundamentalnykh skladovykh yakisnoho onovlennia osvity [Cultural and Artistic Education as One of the Fundamental Components of Quality Education Renewal]. In: *Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky: mate-*

rialy V Mizhnarod. nauk.-prakt. konf. «Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky»: zb. tez dop. I ch. Mykolaiv: VP «Mykolaivska filiiia KNUKiM». *State and Prospects of Culturological Science Development, V International Scientific-Practical Conf., Mykolayiv*, 41–44 [in Ukrainian].

8. Hod, B. (2016). Polikulturnyi pidkhid u suchasni mystetskii osviti [Multicultural Approach in Modern Art Education]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnohohii, menedzhment. Serii: Pedahohichni nauky. Art Education: Content, Technology, Management. Series: Pedagogical Sciences*, 11, 49–62 [in Ukrainian].

9. Goloshumova, G.S. (2006). Etnokhudozhestvennoe obrazovanie selskikh shkolnikov na osnove sinteza razlichnykh vidov iskusstv [Ethno-Artistic Education of Rural Schoolchildren based on Arts Synthesis]. *Nauchnye issledovaniia v obrazovanii. Scientific Research in Education*, 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnohudozhestvennoe-obrazovanie-selskikh-shkolnikov-na-osnove-sinteza-razlichnykh-vidov-iskusstv> (data obrashcheniia: 16.02.2021) [in Russian].

10. Honchar, O. (2012). Pedahohichna vzaiemodiia uchasnykiv navchalnoho protsesu v umovakh dystantsiinoi osvity [Pedagogical Interaction in the Distance Education]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Pavla Tychyny. Scientific Works Collection of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University*, 1, 58–65 [in Ukrainian].

11. Diachenko, V.K. (2004). *Kollektivnyi sposob obucheniiia. Didaktika v dialogakh [A collective Way of the Learning. Didactics in Dialogues]*. Moskva : Narodnoe obrazovanie [in Russian].

12. Ermolinskaia, E.A. (2004). *Vzaimodeistvie iskusstv kak uslovie aktivizatsii pedagogicheskogo tvorchestva uchitelia izobrazitel'nogo iskusstva [Art Interaction as a Condition of the Fine Arts Teacher Pedagogical Creativity]*: PhD Thesis: 13.00.08 – Theory and Methodology of Vocational Education. Moskva [in Russian].

13. Ilina, T.I. (2007). *Vzaimodeistvie iskusstv v obrazovatel'nom prostanstve shkoly iskusstv [Art Interaction in the Educational Space of Art School]*: PhD Thesis: 13.00.02 – Theory and Methodology of Teaching and Upbringing (Management). Sankt-Peterburg [in Russian].

14. Istoriia. *Volynskiyi fakhovyi kolezh kultury i mystetstv imeni I. F. Stravinskoho Volynskoi oblasnoi rady [History]*. Igor Stravinsky Volyn Professional College of Culture and Arts of Volyn Regional Council. URL : <http://www.vkkm.lutsk.ua/index.html> (data zvernennia: 16.02.2021) [in Ukrainian].

15. Karkina, S.V. (2017). Soderzhanie i metody esteticheskogo vospitaniia studentov vuza na osnove integratsii iskusstv [The Content and Methods of University Aesthetic Education Based on the Art Integration]. *Mir nauki. The World of Science*, 5(4), 1–9 [in Russian].

16. Koliadenko, N.P. (2016). Vzaimodeistvie iskusstv v khudozhestvennom vospitanii [Art Interaction in the Art Education]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. Art Education and Science*, 4(9), 33–35 [in Russian].

17. Komarovska, O. (2012). Shkola estetychnoho vykhovannia u systemi mystetskoï osvity [Aesthetic Education School in the System of Art Education]. *Psykhologo-pedahohichni problemy silskoi shkoly. Psychological and pedagogical Problems of the Rural School*, 40, 312–329 [in Ukrainian].

18. Korotaeva, E.V. (2016). *Organizatsiia vzaimodeistvii v obrazovatel'nom protsesse shkoly [Organization of Interactions in the Educational Process of the School]*. Moskva : Natsionalnyi knizhnyi tseñtr, IF «Sentiabr» [in Russian].

19. Kryvosheia, N.B. & Chechel Ya.Iu. (2019). Intehratsiia vydiv mystetstva yak zasib formuvannia v doshkilnykiv estetychnoho stavlennia do dovkillia [Art Integration as a Means of Forming an Aesthetic Attitude to the Environment in Preschoolers]. *Molodyi vchenyi. A Young Scientist*, 10.1 (74.1), 64–67 [in Ukrainian].

20. Lymarenko, L.I. (2010). Syntez ta vzaiemodiia vydiv mystetstva u vystavakh studentskoho teatru [Art Synthesis and Interaction in Student Theater Performances]. *Pedahohichni nauky. Pedagogical Sciences*, 55, 306–314 [in Ukrainian].

21. Masol, L.M. (2015). *Khudozhno-pedahohichni tekhnolohii v osnovnii shkoli: yednist navchannia i vykhovannia [Art and Pedagogical Technologies in Primary School: the Unity of Teaching and Upbringing]*. Kharkiv: Drukarnia Madryd [in Ukrainian].

22. Meshchanova, L.N. & Kozinskaia, O.Iu. (2020). Intehratsiia distsiplin gumanitarno-esteticheskogo tcikla na osnove vzaimodeistviia vidov iskusstv [Art Interaction in Integration of Humanities and Aesthetic Disciplines]. *Dukhovno-nravstvennoe i patrioticheskoe vospitanie molodezhi: sb. nauch. st. po itogam Vseros. nauch.-prakt. konf. ; red. L. P. Kurakov i dr. Spiritual, Moral and Patriotic Upbringing of Youth: the collection of papers; National scientific-practical conference; ed. L.P. Kurakov and others*. Cheboksary : Plakat, 139–146 [in Russian].

23. Molchanova, A. (2016). Orhanizatsiini zasady pedahohichnoi vzaiemodii vykladacha profesiinoho navchalnoho zakladu z sub'iektamy osvitnoho seredovyshcha [The Pedagogical Interaction of a Teacher with the Educational Environment Subjects in Professional Educational Institution : the Organizational Principles]. *Pisliadyplomna osvita. Postgraduate education*, 1. URL : http://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/pislya_dyplom_osvina/1_2016/%D0%9C%D0%9E%D0%9B%D0%A7%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf (data zvernennia: 13.07.2021) [in Ukrainian].

24. Moskvina, A.S. (2012). *Vzaimodeistvie iskusstv v adaptatsii detei k obucheniiu v nachalnoi shkole [Art Interaction in Children Adapting to Primary School Learning]*: PhD Thesis : 13.00.02 – Theory and Methodology of Teaching and Upbringing (Art Education in Preschool Institutions, Secondary and Higher School). Moskva [in Russian].

25. Napadii, N. (2013). *Vykhovannia tsinnisnoho stavlennia do liudyny u ditei starshoho doshkilnoho viku zasobamy syntezu mystetstv [The Upbringing of Value Attitude to the Person in Senior Preschool Age Children by Means of Art Synthesis]*. *Visnyk Instytutu rozvytku dytyny. Seria :*

Filosofia, pedahohika, psykholohiia. Bulletin of Child Development Institute. Seria : Philosophy, Pedagogy, Psychology, 30, 80–85 [in Ukrainian].

26. Nechaieva, L.V. (2011). Suchasni kontseptsii mystetskoï osvity i vykhovannia studentskoï ta uchnivskoï molodi [The Modern Concepts of Art Education and Upbringing of Students and Pupils]. *Nauka i osvita. Science and Education*, 7, 97–100 [in Ukrainian].

27. Nikitina, V.M. (2012). *Vzaimodeistvie muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva v uchebnom protsesse [The Interaction of Music and Visual Arts in the Educational Process]*. Kizel [in Russian].

28. Ostozheva, L.V. (1991). Esteticheskoe vospitanie uchashchikhsia detskikh shkol iskusstv v protsesse izuchenii muzykalnoi literatury vo vzaimosviazi s izobrazitel'nym iskusstvom [Aesthetic Education in the Process of Studying Musical Literature in Conjunction with the Visual Arts at Children Art Schools]: PhD Thesis. Tashkent [in Russian].

29. Ostrikova, I.N. (2019). Sintez iskusstv v muzykalnom vospitanii shkolnikov [Art Synthesis in Musical Education of Schoolchildren]. *Kultura i iskusstvo v pedagogicheskom prostranstve polikulturnogo regiona: sb. nauch. st. po mat. Vuz. nauch.-prak. konf. 20 mart. 2019 g. ; red. prof. A. F. Grigoreva. Culture and Art in Pedagogical Space of a Multicultural Region: the collection of papers; University Scientific-Practical Conference. March 20. 2019; ed. prof. A.F. Grigorieva*. Stavropol : Stavrolit, 42–45 [in Russian].

30. Petrova, A.P. (2016). Razvivaiushchii potencial integratsii iskusstv v protsesse formirovaniia obshcheprofessionalnykh kompetentsii [Developing Potential of Art Integration in the Process of Forming General Professional Competencies]. *Obrazovanie i innovatsii. Education and Innovation*, 1, 86–88 [in Russian].

31. Ponomarova, O.M. (2009). Deiaki aspekty intehratsii vydiv mystetstva [Some Aspects of the Art Integration]. *Visnyk KhDADM. HDADM Bulletin*, 7(2), 112–116 [in Ukrainian].

32. Prokoptcova, V.P. (2020). Vzaimodeistvie iskusstv i opyt deiatel'nosti vedushchikh iskusstvovedov KhKh veka [Art Interaction and Experience of Leading Musicology of the 20th Century]. *Vesnik Belaruskaga dzjarzhaynaga y'niversiteta kultury i mastatctvaŭ. Belarusian State University of Culture and Arts Bulletin*, 1(35), 99–110 [in Russian].

33. Rapatckaia, L.A. (2014). Vzaimosviaz iskusstv kak problema pedagogicheskogo muzykoznaniiia [Art Interrelation as a Problem of Pedagogical Musicology]. *Otechestvennaia i zarubezhnaia pedagogika. Domestic and Foreign Pedagogy*, 5, 113–120.

34. Sizova, E.R. (2014). Struktura i funktsii khudozhestvennoi komunikatsii v muzykalno-obrazovatel'nom protsesse [The Structure and Functions of Artistic Communication in the Musical Educational Process]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniia. The World of Science, Culture, Education*, 2(45), 178–181 [in Russian].

35. Syrota Z.M. & Syrota V.M. (2013). Innovatsiini tekhnolohii navchannia u vykladanni mystetskykh dystsyplin [Innovative Learning Technologies in Art Teaching]. Uman : Vizavi [in Ukrainian].

36. Sushenkova, M.S. (2020). Vzaimodeistvie razlichnykh vidov iskusstv kak uslovie formirovaniia poznavatel'nogo interesa u uchashchikhsia na urokakh muzyki [Art Interaction as a Condition for the Formation of Cognitive Interest in Students on Music Lessons]. *Mezhkulturnoe vzaimodeistvie v sovremennom muzykalno-obrazovatel'nom prostranstve. Inter-cultural Interaction in the Modern Music-Educational Space*, 5, 345–352 [in Russian].

37. *Typova navchalna prohrama z navchalnoi dystsypliny «Besidy pro mystetstvo» elementarnoho pidrivnia pochatkovoï mystetskoï osvity* [Typical Curriculum of the Discipline “Conversations about Art” for the Elementary Level of Primary Art Education]; comp. by Zhytnik, T.S., Kopylkovska, I.V., Kornakova, T.M. & Kushnir, O.V. and others (2020). Kyiv [in Ukrainian].

38. Fursa, O.O. (2005). *Orhanizatsiino-pedahohichni zasady navchalno-vykhovnoho protsesu u mystetskomu koledzhi* [Organizational and Pedagogical Principles of the Educational Process in the Art College]: PhD Thesis: 13.00.04 – Theory and Methods of Vocational Education [in Ukrainian].

39. Khodiakova, L.A. & Gero, I.K. (2016). Vzaimodeistvie vidov rechevoi deiatelnosti na osnove integratscii slova, zhivopisi, muzyki [Speech Activity Types Interaction based on the Integration of Words, Painting, Music]. *Uchenye zapiski OGU. Serii: Gumanitarnye i sotcialnye nauki. OGU Scientific Notes. Series: Humanities and Social Sciences*, 3 (72), 348–354 [in Russian].

40. Shevchenko, G.P. (1986). Vzaimodeistvie iskusstv v esteticheskom vospitanii i razvitii podrostkov [Art Interaction in Aesthetic Education and Development of Adolescents]: PhD Thesis: 13.00.01 – General Pedagogy and History of Pedagogy. Kiev [in Russian].

41. Iusov, B.P. (1997). Strategiiia vzaimodeistviia iskusstv v vospitanii shkolknikov (novaia paradigma) [The Strategy of Art Interaction in the Schoolchildren Education (a new paradigm)]. *Vzaimodeistvie iskusstv: metodologiiia, teoriia, gumanitarnoe obrazovanie: mat. Mezhdunar. nauchno-prakt. konf. 25–29 avg. 1997 g. / pod red. L.P. Kazantseva; sost P.S. Volkova. Art Interaction: Methodology, Theory, Liberal Arts Education: International Scientific and Practical. Conference 25–29 Aug 1997; ed. Kazantseva, L.P.; comp. by Volkov, P.S. Astrakhan* [in Russian].

42. Iasinskikh, L.V. (2014). Razvitie khudozhestvenno-tvorcheskikh sposobnostei mladshikh shkolknikov v protsesse pedagogicheskoi integratscii iskusstv [The Development of Artistic and Creative Abilities of Junior Schoolchildren in the Process of Pedagogical Integration of Arts]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. Pedagogical Education in Russia*, 12, 232–235 [in Russian].

43. Caminceanu, A. & Morari, M. (2018). Muzyka v integrativnom protsesse vzaimodeistviia iskusstv [Music in the Integrative Process of Art Interaction]. In: *Valorificarea strategiilor inovatiionale de dezvoltare a învățămîntului artistic contemporan. Applying of Innovative Strategies for the Development of Contemporary Art Education. Bălți, Moldova: USARB*, 158–164 [in Russian].

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та російською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному 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

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, 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-

ланья на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива про-блема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

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 № 6 від 21 грудня 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. 19,16.
Ум. друк. арк. 18,84. Зам. № 0521/176
Підписано до друку 23.12.2020. 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.