

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 32

Книга 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

УДК 78.01 (060.55)
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2021-32-1

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

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

Редакційна колегія:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної 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 Льюсс** – 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>Остроухова Н. В.</i> Марко Лукич Кропивницький як засновник школи професійного театру в Україні.....	6
<i>Шатова І. О.</i> Віртуальний хор Еріка Вітакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики.....	17
<i>Єргієва К. І.</i> «Острів радості» як приклад нової символістської програмності у фортепіанній творчості К. Дебюссі.....	31
<i>Волощук Ю. І.</i> Жанрово-стильова палітра скрипкової музики композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття.....	44
<i>Ракочі В. О.</i> Оркестр в органних концертах Георга Фрідріха Генделя.....	58
<i>Гуральна С. С.</i> Паралітургійні пісні як складники богослужінь у творчості галицьких композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть.....	71
<i>Болгар В. В.</i> Ігор Шамо: митець, людина, громадянин.....	93
<i>Гончар О. Ю.</i> «Новий Байройт» – відродження вагнерівського фестивалю: передумови, персоналії.....	106
<i>Петреску Я. В.</i> Жанри духовної музики протестантських церков.....	122
<i>Попова А. О.</i> Джазове мистецтво сучасної України: особливості становлення та розвитку.....	137
<i>Лу Туңдзе.</i> Ментальні детермінанти сучасної української камерно-вокальної музики на вірші японських та китайських поетів.....	149

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Овсяннікова-Трель О. А.</i> Стильові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти.....	162
<i>Maidenberg-Todorova K. I., Perepelytsia O. O.</i> Specificity of the author's chronotope in concert pieces by Karmella Tsepkoenko.....	176
<i>Тимченко-Бихун І. А.</i> Епістолярії М. Глінки останніх років: особистісні мотиви та творчі інтенції.....	189
<i>Савченко Г. С.</i> Оркестрове письмо в опері «Соловей» І. Стравінського як засіб об'єктивації просторово-часових відносин.....	199
<i>Сапсович О. А.</i> Системна організація конструктивно-логічного аспекту професійної пам'яті музиканта-виконавця.....	215
<i>Бордонюк В. І.</i> Концепція циклізації прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темперований клавір» Й. С. Баха.....	228
<i>Кригін О. І.</i> Індивідуальний виконавський стиль австралійського гітариста-віртуоза Томмі Еммануеля.....	237
<i>Шпитальна І. М.</i> Автентичність як аспект акордеонного виконавства.....	247
<i>Колосок В. І.</i> Складники комунікаційних процесів у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві України: історичні передумови, структура, напрями досліджень.....	260
<i>Ошанина А.</i> Сравнительно-лингвистический подход к интерпретации образа Манон в операх Ж. Массне и Дж. Пуччини.....	277
<i>Ван Чжень.</i> Особливості театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке в творчості Гуго Вольфа.....	293

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Борисенко М. Ю.</i> Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти.....	307
<i>Рало О. М.</i> Формування сучасної конструкції маримби як темброво-акустичної системи.....	324
<i>Васильєва В. Б.</i> Дуалізм у музично-художньому втіленні образу Азучени в опері «Трубадур» Дж. Верді: технічні рекомендації.....	340
<i>Ленд'єл-Сяркевич А. А., Бурман К. І., Екман М. С.</i> Toccata on «L'homme armé» М.-А. Хамеліна в концертно-виконавській практиці та конкурсній діяльності піаністів.....	349
<i>Ма Юйцзяо.</i> Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу.....	371
<i>Рось З. П., Полякова І. О.</i> Вплив естрадно-вокальної творчості М. Скорика на розвиток українського естрадного вокального мистецтва.....	380
<i>Сушецька О. В.</i> Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми).....	392
<i>Теслер Т. М.</i> Стилістика диско в українській пісенній естраді у 80-х роках ХХ століття.....	403
<i>Пелех Х. М., Стебляк А. Я.</i> Хорова творчість Миколи Дремлюги (на прикладі хорového циклу «Пори року»).....	413
<i>Вергун М. М.</i> Оперний репертуар як чинник ідеологічного впливу: метаморфози львівської опери 1939–1941 років у світлі місцевої преси.....	424
<i>Гудзик А. Я.</i> Становлення та розвиток саксофонного ансамблю.....	435
<i>Менвей Чен.</i> Аспекти діяльності видатного українського скрипаля Олександра Дзигара в Китаї в першій половині ХХ ст.....	446

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.03+ 782/78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-1>

Наталія Володимирівна Остроухова

ORCID: 0000-0002-4266-1283

кандидат мистецтвознавства, доцент,

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

МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВНИЦЬКИЙ ЯК ЗАСНОВНИК ШКОЛИ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ В УКРАЇНІ

Мета статті – проаналізувати діяльність М.Л. Кропивницького і обґрунтувати його роль як засновника школи українського професійного театру, актора, режисера, драматурга та громадського діяча. У жовтні 1882 року в Єлисаветграді (нині – місто Кропивницький) він організував трупу, до якої увійшли найкращі акторські сили того часу. Згодом цей театр отримав назву «Театр корифеїв». М.Л. Кропивницький надавав великого значення створенню єдиного ансамблю і як режисер тримав у своїх руках основу цілісності трупи. Як драматург М.Л. Кропивницький створив понад 40 драматичних творів для формування самобутнього репертуару українського театру. **Методологія.** Використано методи історико-культурологічного, теоретичного і жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна.** До появи театральних шкіл спеціальною освітою в Україні займалися режисери та актори, які передавали свій досвід і знання іншим членам трупи. М.Л. Кропивницький заснував практичну школу українського професійного театру і виховав кілька поколінь акторів національної сцени. Навчальним закладом у цьому разі слугувала сцена. Саме практична діяльність М.Л. Кропивницького була школою, зокрема підготовка і виховання майбутніх артистів. На думку історика Дмитра Володимировича Антоновича, «всі трупи і всі актори українського театру того часу – це актори школи Кропивницького, це або його учні, або учні його учнів, але все – одна

© Остроухова Н. В., 2021

його школа». Завдяки Театру корифеїв друга половина XIX століття увійшла в українську історію як золотий вік українського театру. Тому завжди актуальним буде питання про те, хто був засновником цього театру, про його особистість та прийоми. **Висновки.** Заснування М.Л. Кропивницьким у 1882 році практичної школи українського професійного театру, виховання і підготовка кількох поколінь акторів національної сцени свідчать про історичне значення внеску Марка Лукича Кропивницького у створення українського професійного театру – Театру корифеїв.

Важливість цієї події засвідчує постанова ЮНЕСКО в 1982 р. про святкування історичного ювілею від часу організації М. Кропивницьким першої трупи українських корифеїв.

Ключові слова: школа українського професійного театру, Театр корифеїв, діяльність Марка Лукича Кропивницького, актори національної сцени.

Ostroukhova Natalia Volodimirivna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Mark Lukich Kropyvnytskyi as the founder of the professional theater school in Ukraine

The purpose of the article is to analyze the activities of M.L. Kropyvnytsky and to justify his role as the founder of the school of Ukrainian professional theater, actor, director, playwright and public figure. In October 1882 in Elisavetgrad (now – the city of Kropyvnytskyi) he organized a troupe which included the best actors of that time. In time this theater was named “The Theater of Corypheus”. M.L. Kropyvnytsky attached great importance to the creation of a single ensemble and as a director held the basis of the integrity of the troupe in his hands. As a playwright, M.L. Kropyvnytsky created more than 40 dramatic works to form the original repertoire of Ukrainian theater. **Methodology.** The methods of the historical and cultural studies, theoretical and genre-style analysis are used. **The scientific novelty.** Prior to the emergence of theater schools, directors and actors provided special education in Ukraine, passing on their experience and knowledge to other members of the troupe. M.L. Kropyvnytsky founded a practical school of Ukrainian professional theater and raised several generations of actors of the national stage. The educational institution in this case was the stage. It is the practical activity of M.L. Kropyvnytsky – training and education of future artists that was the school itself. According to the historian Dmytro Volodymyrovych Antonovych, “all the troupes and all the actors of the Ukrainian theater of that time were actors of Kropyvnytsky’s school, they were either his students or students of his students, but everyone was of his school”. Thanks to the Theater of Coryphaeus, the second half of the XIX century came to be seen in the Ukrainian history as the golden age of Ukrainian theater. Therefore, the question who was the founder of this theater, his personality and methods of work will always be relevant. **Conclusions.** The foundation by M.L. Kropyvnytskyi in 1882 of a practical school of Ukrainian professional theater, education and training of several

generations of actors of the national stage testify to the historical significance of Mark Lukych Kropyvnytskyi's contribution to the creation of the Ukrainian professional theater – the Theater of Coryphaeus. The importance of this event is evidenced by the UNESCO resolution in 1982 to celebrate the historic anniversary of the organization by M. Kropyvnytsky of the first troupe of the Ukrainian Corypheus.

Key words: school of Ukrainian professional theater, Theater of Corypheus, activity of Mark Lukych Kropyvnytsky, actors of the national stage.

Актуальність теми дослідження. Історично склалося так, що завдяки Театру корифеїв друга половина XIX століття увійшла в українську історію як золотий вік українського театру. Тому й сьогодні є актуальним питання про особистість засновника школи першого професійного театру в Україні Марка Лукича Кропивницького (1840–1910).

У жовтні 1882 року в Єлисаветграді (нині – місто Кропивницький) він організував трупу, до якої увійшли найкращі акторські сили того часу – М. Садовський і М. Заньковецька. Згодом цей театр отримав назву «Театр корифеїв». Його основу склали Марк Лукич Кропивницький, Михайло Петрович Старицький, Марія Костянтинівна Заньковецька, Марія Карпівна Садовська-Барілотті (Тобілевич) і брати Тобілевичі: Іван Карпович Карпенко-Карий (Тобілевич), Панас (Афанасій) Карпович Саксаганський (Тобілевич), Микола Карпович Садовський (Тобілевич). Усі вони пройшли школу в трупі Марка Лукича Кропивницького.

Метою дослідження є аналіз діяльності Марка Лукича Кропивницького як засновника школи українського професійного театру.

М.Л. Кропивницький був різнобічно обдарованою й талановитою особистістю, людиною, яка увійшла в історію української культури не тільки як засновник школи українського професійного театру, але і як актор, режисер, співак і драматург. «Відаючи належну шану всім робітникам сцени, – згадує українська актриса і письменниця, дружина І. Карпенко-Карого Софія Тобілевич, – не можна забувати, що той потрійний труд, який виконував Марко Лукич, будучи одночасно драматургом, артистом, режисером і вчителем цілого гуртка молодих акторів, вимагав нелюдських сил, надзвичайного напруження, енергії, нервів і здоров'я. Всі актори, яким він допомагав оволодіти технікою гри на сцені, всі його учні, не виключаючи Садовського та Саксаганського, були

закохані в Марка Кропивницького як в артиста, режисера і людину великої душі» [10, с. 50–52].

Наукова новизна. До появи театральних шкіл спеціальною освітою в Україні займалися режисери та актори, які передавали свій досвід і знання іншим членам трупи. М.Л. Кропивницький заснував практичну школу українського професійного театру і виховав кілька поколінь акторів національної сцени (трупі 1882–1888 рр., 1888–1893 рр., 1894–1900 рр.). Навчальним закладом у цьому разі слугувала сцена. Саме практична діяльність М.Л. Кропивницького, зокрема підготовка і виховання майбутніх артистів, і була школою. На думку історика Дмитра Володимировича Антоновича, «всі трупи і всі актори українського театру того часу – це актори школи Кропивницького, це або його учні, або учні його учнів, але все – одна його школа» [1].

Виклад основного матеріалу. Першу трупу, яка виступала у 1883–1885 рр., очолював антрепренер і драматург Михайло Старицький. Він вклав усі свої гроші в першу антрепризу, чим створив умови для її плідної праці: підняв акторські ставки до рівня російських театрів, зібрав великий оркестр і хор, запросив кращих художників-декораторів, які прекрасно оформляли спектаклі, шили нові костюми і виготовляли бутафорію.

Марко Кропивницький вибрав для себе обов'язки актора і режисера. Тільки так він мав змогу передавати артистам свій досвід та знання і ставити українські вистави, незважаючи на адміністративно-цензурні притиснення з боку царського уряду (укази і циркуляри 1863, 1876 і 1881 рр. про заборону сценічних вистав і перекладів п'єс українською тощо) [11, с. 354–355].

Соратником М. Кропивницького був диригент і композитор Матвій Тимофійович Васильєв (Васильєв-Святошенко). Широко використовуючи український музично-пісенний фольклор, він створював музику до класичних п'єс: «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1882), «Шельменко-денщик» Гр. Квітки-Основ'яненка (1882), «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького (1882), «Лимерівна» П. Мирного (1884) тощо.

Із 1882 року в трупі Кропивницького працював відомий організатор військових оркестрів Марк Ісайович Черняхівський, чий внесок як музиканта в розвиток українського театру є особливо значущим. Так, із 1883 р. він очолював хор і

оркестр у трупі М. Старицького (за участі М. Кропивницького, М. Заньковецької і М. Садовського), піднявши виконавський рівень оркестру.

До кола фундаторів національного музично-драматичного театру належить М.В. Лисенко, беручи участь як диригент, хормейстер і автор опер «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Утоплена» тощо у виставах перших труп корифеїв української сцени.

Пишуть, що Кропивницький не відразу розпізнав у сором'язливій тендітній панночці майбутню легенду української сцени Марію Заньковецьку, але її дебют у «Наталці Полтавці» 27 жовтня 1882 року засвідчив народження нової актриси нового театру. Згодом Кропивницький пишався, що став її сценічним батьком.

Ганна Затиркевич-Карпинська розпочала свою акторську кар'єру в трупі Кропивницького в 1883 році, потім успішно виступала в складі трупи М. Старицького. Кращими в її виконанні театральна критика вважала ролі Риндички («По ревізії» М. Кропивницького), Одарки («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), Лимерівни («Лимерівна» П. Мирного) тощо.

Драматичною артисткою школи М. Кропивницького, успішною актрисою театральних труп А. Саксаганського і М. Садовського виявилася Любов Ліницька. На сцені вона виступала з 1887 року. Всього Ліницькою було зіграно близько 120 ролей у п'єсах класичного і сучасного її репертуару.

Марія Карпівна Садовська-Барілотті (Тобілевич) була однією з найвидатніших актрис української сцени 70–80 рр. XIX століття. Вона виконувала головні партії в операх «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» та ін. З 1883 року грала в трупах М. Кропивницького і М. Старицького, з 1890 – в трупі П. Саксаганського. Була одружена з українським співаком і драматичним актором Денисом Петровим (сценічний псевдонім – Мова) та італійським тенором Барілотті, який виступав в Україні (їхні стосунки не були зареєстровані). Мати співачки Олени Петляш. Актриса померла 27 березня 1891 року в Одесі, її серце зупинилося на сцені Одеського театру.

І. Карпенко-Карий (І. Тобілевич) у 1880-ті роки грав у трупі М.Л. Кропивницького. У багатьох рецензіях указувалося, що в житті й на сцені І. Карпенко-Карий цурався всього показного, награного, перебільшеного. За надзвичайно просте за

формою тлумачення психології дійових осіб його зараховували до акторів європейського масштабу. В 1883 р. Іван Карпович розпочав кар'єру драматурга і до кінця 1890-х років дозволяв ставити власні п'єси тільки тій трупі, де грав сам [9, с. 3].

П.К. Саксаганський же велику увагу приділяв зовнішній стороні виконання. Він володів приголомшливим умінням перевтілюватися, був великим знавцем гриму. Мімічна сторона виконання Саксаганського була бездоганною.

Як бачимо, головним у роботі Кропивницького-педагога було виховання індивідуальності актора як у драматичному напрямі, так й у вокальному. Дійсно, майже всі його видатні сучасники (М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, Д. Мова, Л. Ліницька, І. Мар'яненко) своїм успіхом були зобов'язані М. Кропивницькому. Не слід забувати, що і сам Кропивницький володів чудовим голосом (високий бас надзвичайно широкого діапазону), співав у «Запорозжі за Дунаєм», «Наталці Полтавці», «Катерині», «Аскольдовій могилі» та інших операх.

Народження професійної режисури в українському театрі зазвичай пов'язують із театром корифеїв [2, с. 427]. Саме М.Л. Кропивницький як режисер тримав у своїх руках основу цілісності трупи. Він надавав великого значення створенню єдиного ансамблю. Неодноразово писали, що в кожній сцені відчувається рука досвідченого художника. Він знав такі секрети сцени, які дозволяли йому «з п'єс, часто досить наївних і слабких із драматургії», зробити «яскраве видовище» [7].

У 1885 році трупа розділилася. Михайло Петрович створив власну трупу з іншим складом артистів, а Марко Лукич організував «Товариство» під власним керівництвом. Трупа М. Кропивницького у складі найталановитіших акторів тодішнього українського професійного театру (М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті, А. Максимовича, І. Загорського) почала виступати в Єлисаветграді у квітні 1885 р. Товариство згодом стало передовим (разом зі «Сполученим товариством М. Садовського і П. Саксаганського»).

Досвід М. Кропивницького та М. Старицького став у нагоді П. Саксаганському та І. Карпенку-Карому, коли вони організували власну трупу на принципах антрепризи. Вступаючи в «Товариство», актори підписували «Контракт» із детально розробленими дисциплінарним кодексом. Керівники «Това-

риства» домагалися створення трупи, єдиної за стилем виконання, а в перспективі – створення колективу однодумців.

Улітку 1888 р. на чолі трупи Кропивницького стає М. Садовський. Через рік, повернувшись із заслання, до трупи приходить також І. Карпенко-Карий. До створеного товариства ввійшли М. Заньковецька, І. Загорський, Г. Тимаєва та багато інших артистів. М. Кропивницький формує нову трупу з аматорів, багато з яких згодом переросли у відомих акторів. Ними є Ф. Левицький, Є. Зарницька, О. Суслов, Г. Борисоглібська. У такому складі трупа виступала до 1893 р.

4 липня 1890 р. з трупи М.Л. Кропивницького утворилося ще одне самостійне товариство. Таким чином, усіх українських труп на той час було п'ять: М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського і нова трупа [5, с. 3]. Театральна енциклопедія пише про це явище так: «У 90-х роках ХІХ століття організувалися українські театральні трупи Кропивницького, Старицького, Саксаганського. Вони то об'єднувалися, то існували самостійно, роз'їжджаючи містами України і Росії [11, с. 354–355].

Здається, було (як мінімум) дві причини таких взаємин. Перша – побутова. Не маючи свого приміщення, колективи гастролювали всією країною, що створювало, м'яко кажучи, некомфортні умови життя. Друга – це, як не дивно, талановитість керівників, їх яскраво виражена індивідуальність. Звідси – прагнення самостійно реалізувати свої творчі та матеріальні можливості і створювати різні режисерські театри.

Відмінною особливістю М.Л. Кропивницького як керівника і енергійного організатора була, як нам здається, його здатність знаходити нових виконавців, які часто не мали спеціальної освіти, і виховувати з них нову талановиту трупу. Потім його учні організовували власні трупи, а він «знову і знову був у творчому пошуку тем, нових форм, нових талантів» [4, с. 3–4]. До складу трупи 1894–1900 рр. входили вихованці М. Кропивницького: Г. Борисоглібська, Ю. Шашанівська, О. Немченко, І. Загорський, Н. Чарновська та інші. У 1896 р. до трупи вступив І. Мар'яненко. Вперше було поставлено опери «Коза-дереза» М. Лисенка та «Катерина» М. Аркаса [8].

М. Аркас працював у трупі Кропивницького як драматичний актор. Опанувати певні знання теорії композиції М. Аркасу допоміг П.І. Ніщинський, а М.Л. Кропивниць-

кий допоміг майбутньому автору опери «Катерина» вивчити закони сцени. Таким чином, М. Кропивницький став ініціатором створення першої української опери без розмовних діалогів у практиці драматичного театру. Перший спектакль «Катерини» планувалося здійснити в Одесі, але через цензурні перешкоди це зробити не вдалося. Прем'єра відбулася 12 лютого 1899 року в театрі «Акваріум» у Москві у виконанні трупи М.Л. Кропивницького. 13 лютого композитор отримав телеграму з Москви: «Вітаємо з успіхом і дякуємо... за довіру. Кропивницький і товариство».

Часто Кропивницький сам оформляв свої спектаклі і писав до них музику. Відомі його пісні на слова Т. Шевченка («За сонцем хмаронька пливе»), пісні на власні вірші «Ревуть-стогнуть гори-хвилі», «Удовиця» і «Соловейко». Він написав декорації до «Енеїди» І. Котляревського, до комедії «Вій» (за М. Гоголем)...

В останній період життя і творчості М.Л. Кропивницький, перебуваючи на відпочинку у своєму хуторі Затишок на Харківщині, організував початкову школу з українською мовою навчання, що в ті часи було нечуваною зухвалістю, приступив до створення дитячої театральної трупи, а «Затишок» перетворив на український культурний центр [6]. У домашніх виставах батька ще з дитинства брала участь його донька Ольга, яка стала співачкою.

М.Л. Кропивницький ставив спектаклі з дітьми та для дітей, в іграх навчаючи їх початкам театральної майстерності. Перша вистава — опера М. Лисенка «Коза-дереза» — відбулася у 1906 році. В 1907 році Марко Лукич пише для юних виконавців такі дві п'єси, як «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню» (за мотивами народних казок; сам створює декорації). В спектакль автором уведено вокальні номери на теми українських народних мелодій.

Зростала популярність дитячої трупи Кропивницького. В січні 1910 року у тижневику «Театр і мистецтво» (Петербург) з'явилася розгорнута стаття про дитячий театр Кропивницького, яка супроводжувалася фотографіями трупи і її художнього керівника. Але, на жаль, не судилося. Дитяча трупа не могла існувати без керівника і незабаром припинила своє існування [3].

Марко Кропивницький народився 10 травня (22 травня) 1840 р. в Херсонській губернії в селі Бежбайраки (нині —

село Кропивницьке, Кіровоградська область, Україна) в сім'ї керівника маєтку поміщика.

За батьківської лінією сім'я належала до шляхетського роду Кропивницьких герба Сас. У 1856 році юнак закінчив Бобринецьке повітове училище. У 1861–1871 рр. служив у повітовому суді канцеляристом. Певний час був вільним слухачем юридичного факультету Київського університету.

Творчість майстра була тісно пов'язана з Одесою. Це і його акторський дебют у 1871 році в трупі гр. Д.А. і І.А. Моркових і М.П. Чернишова, і тривалі гастролі, і святкування 25-річчя артистичної діяльності, і виступи в 1908–1910 рр, коли він періодично гастролював у складі українських колективів під керівництвом Ф. Волика, В. Грицяя, Д. Гайдамаки, І. Мар'яненка, І. Івася-Мороза, О. Суходольського... Багато з них були учнями М. Кропивницького.

Із листів, які Марко Лукич отримав до ювілею, відомо про його просвітницьку діяльність: відкриття шкіл за власний рахунок у селі і підтримку талановитої молоді. Артисти часто ставили благодійні вистави, щоб кожен охочий мав змогу відвідати театр.

Як драматург М.Л. Кропивницький багато зробив для створення і формування самобутнього репертуару українського театру. Понад 40 драматичних творів свідчать про його творчі шукання. Збірник драм Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Глитай, або ж Павук», «Невольник» і «Помирились» вийшов у Києві в 1882 році; у 2-ге видання (Харків, 1885) увійшли ще й «Пошились у дурні» і «Лихо не кожному лихо – іншому й талант». Пізніше вийшли «Доки сонце зійде – роса очі виїсть» і водевіль «По ревізії», що користувався великою популярністю. У 1911 році вийшло 4-те видання його творів («Збірник творів» із дев'яти п'єс).

Талант драматурга особливо яскраво виявився у 80–90-х роках. Його п'єси набули реалістичного звучання. Вони вирізняються знанням народного життя, сценічністю і гарною українською мовою.

Літературна творчість М. Кропивницького була нерозривно пов'язана з багаторічною діяльністю як актора і режисера, вихователя театральної молоді. Як керівник він розумів, наскільки матеріальний бік існування трупи залежить від репертуару... Драматична дія у таких творах, як «Вій» (за

М.В. Гоголем), «Вуси», «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї», «Джигун» («Гульвіса»), «Доки сонце зійде – роса очі виїсть» тощо, перепліталася з вокальною і хореографічною. Це дуже приваблювало публіку. Їх ставили і професіонали, і любителі.

М.Л. Кропивницькому належить багато переробок й інсценівок інших авторів. Інсценування творів М. Гоголя з українського життя ставилися на одеській сцені як театром корифеїв, так і трупами М. Ярошенка, Е. Ратмірова, В. Гриця, С. Дьякова, Ф. Левицького, О. Суходольського. Згодом п'єси майстра ввійшли до репертуару Одеського українського музично-драматичного театру імені В. Василька та інших театрів.

До кінця століття репертуар трупи М. Кропивницького поступово змінювався і постійно збільшувався за рахунок нових п'єс знайомих і нових авторів. Так, протягом грудня 1899 до лютого 1900 р. на гастролях в Одесі виконувалося до 50 різножанрових творів. Талановиті артисти грали як п'єси про життя інтелігенції («Зимовий вечір» М. Старицького (за Е. Ожешко)), так і романтичний репертуар («Степовий гість» і «Ясні зорі» Б. Грінченка), соціально-побутові п'єси з народного життя («Лимерівна» Панаса Мирного, «Цілиць-музика» («Пилип-музикант») М. Янчука) та новаторську драму Лесі Українки «Блакитна троянда».

Український Театр корифеїв й інші українські трупи виступали в Одесі щорічно, іноді й двічі на рік. Театр мав своїх прихильників і шанувальників і залишив яскравий слід в історії міста.

Висновки. Заснування М.Л. Кропивницьким у 1882 році практичної школи українського професійного театру, виховання і підготовка кілька поколінь акторів національної сцени свідчать про історичне значення внеску Марка Лукича Кропивницького у створення українського професійного театру – Театру корифеїв.

Важливість цієї події засвідчує постанова ЮНЕСКО в 1982 р. про святкування історичного ювілею від часу організації М. Кропивницьким першої групи українських корифеїв [8].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Київ : ВІП, 2003. 418 с.

2. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с. С. 427.
3. Коломиєц Р.Г. Марк Кропивницький; перевод с українського языка М.П. Згурської; художник-оформитель С.Н. Кошелева. Харків : Фолио, 2018. 120 с.
4. Кропивницький М.Л. в Одесі : Бібліогр. покажч. / уряд. О.Г. Нуньєс. Одеса : ОННБ ім. М. Горького, 2006. С. 3–4.
5. Малорусская труппа п/у М.П. Старицкого. *Одесский вестник*. 1890. № 184. 14 июля. С. 3.
6. Маркушевський П. Знайомство з «наймудрішим дурнем». *Комсомольська іскра*. 1972. 13 червня.
7. Мар'яненко І. Мій учитель. *Соціалістична Харківщина*. 1940. 8 травня.
8. Професійний театр України. 2013.12.28. URL: http://studopedia.ru/1_4057_profesiyniy-teatr-ukraini.html
9. Тобілевич І.К. (Карпенко-Карий) в Одесі: бібліографічний покажчик / упор. О.Г. Нуньєс, О.І. Кравченко. Одеса, 2004. С. 3.
10. Тобілевич С. Корифеї української сцени : портрети, спогади. *Спогади про Марка Кропивницького*. Збірник. Київ : Мистецтво, 1947. С. 50–52.
11. Украинский театр: театральная энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1967. Т. 5. С. 354–355.

REFERENCES

1. Antonovych, D. (2003) Three hundred years of Ukrainian theater. 1619 – 1919. – K.: ВІП. [in Ukrainian].
2. Klekovkin, O. (2012) THEATRICA: Lexicon. Kyiv, Phenix [in Ukrainian].
3. Kolomiets, R.G. (2018) Mark Kropyvnytsky; translated from Ukrainian M.P. Zgurskaya. Kharkov: Folio. [in Russian].
4. Kropyvnytsky, M.L. in Odessa (2006): Bibliographic index / compiler O.G. Nunez. Odessa, ONNB im. M. Gorky [in Ukrainian].
5. Ukrainian troupe under the direction of M.P. Staritsky (1890). *Odessa Bulletin* [in Ukrainian].
6. Markushevsky, P. (1972). Acquaintance with the «wisest fool». *Kormsomolskaya Iskra* [in Ukrainian].
7. Maryanenko, I. (1940). My teacher. *Socialist Kharkiv region* [in Ukrainian].
8. Professional Theater of Ukraine. 2013/12/28/ Retrieved from : http://studopedia.ru/1_4057_profesiyniy-teatr-ukraini.html [in Ukrainian].
9. Tobilevych, I.K. (Karpenko-Kary) in Odessa (2004): Bibliographic index. Odessa, ONNB im. M. Gorky [in Ukrainian].
10. Tobilevych, S. (1947). Coryphaeus of the Ukrainian scene: portraits, memories. *Memoirs of Mark Kropyvnytsky. Collection*. Kyiv, Art [in Ukrainian].
11. Ukrainian theater: theatrical encyclopedia (1967). M.: Soviet encyclopedia. Vol. 5 [in Ukrainian].

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2>**Ірина Олександрівна Шатова**

ORCID: 0000-0003-4646-4575

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ir.al.shatova@gmail.com

ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР ЕРІКА ВІТАКЕРА: ІННОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Метою статті є визначення значення хорових інновацій Еріка Вітакера в контексті актуальних стилєвих тенденцій розвитку сучасної хорової музики. Пояснюється стилєва унікальність творчого проекту композитора у сфері організації хорового колективу у віртуальному інтернет-просторі і, відповідно, визначення основних принципів формування виконавської стилістики. Наукова новизна роботи полягає у спробі музикознавчої оцінки нових функціональних можливостей віртуалізованого простору мови хорової музики, запропонованого Еріком Вітакером, яке виявилось включеним у сучасний хоровий репертуар. Висновки. Культурно-історичне і ситуативно-прикладне значення хорових інновацій Еріка Вітакера розкривається в контексті провідних стилєвих тенденцій розвитку сучасної хорової музики. Нині спостерігається особлива актуальність у вивченні унікальної виконавської стилістики хорових творів Вітакера, які активно включилися в культурну реальність сучасного музичного мистецтва. Американський композитор і диригент вразі глобалізовану культурну свідомість безпрецедентною ідеєю музично-комунікативної творчої співпраці, безмежно і нескінченно розширюючи обсяг виконавців і, відповідно, звучання хору. Створюється новий змістовний простір хорової музики, який дослівно реалізує ідею «обійміться мільйони» засобами Facebook, Twitter та You Tube – віртуальний хор. Так, відтворюється віртуальне й реальне охоплення хоровим звучанням усього людства. Нові хронотопи хорової музики XXI століття, які зумовили висування на перший план звукової технології сонористики та алеаторики, забезпечують провідні семантичні позиції звукової барвистості хорового тембру і принципово іншої організації фактури з її гармонійними складниками. Сучасний рівень розвитку хорового мистецтва висуває підвищені вимоги до вивчення хорової звучності, її основних елементів. Інноваційна хорова реальність організовує нові функціональні можливості віртуалізованого хорового простору, нові програмні образні властивості хорової музики.

Ключові слова: сучасна хорова музика, віртуальний хор, пандіатонічний стиль, пандинаміка, нові хронотони.

Shatova Iryna Oleksandrivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Eric Whitaker's virtual choir: innovative trends of development of modern music

The purpose of the article is to determine the significance of Eric Whitaker's choral innovations in the context of actual style trends in the development of modern choral music. The style uniqueness of the composer's creative project to organize a choir collective in virtual Internet reality is explained, respectively, and the definition of the basic principles for the formation of performance stylistic. **The scientific novelty** of the work is an attempt at a musicological evaluation of the new functionalities of the virtualized choral Internet reality of language in choral music, invented by Eric Whitaker, which turned out to be included in the modern choral repertoire. **The research methodology** is based on the analytical, musicological, chorological, functional approaches, that create a that create a single basis for the study of genre and performance stylistic of Eric Whitaker's choral work. **Conclusions.** The cultural-historical and situational-applied significance of Eric Whitaker's choral innovations opens in the context of current stylistic trends in the development of modern choral music. Currently, particular relevance is being revealed in the study of the peculiarities of the performance stylistic of Whitaker's choral works, which are actively involved in the cultural reality of modern musical art. The American composer and conductor struck a globalized cultural consciousness with the unprecedented idea of musical and communicative co-creation, expanding the volume of performers, and the sound of the choir, infinitely and endlessly. A new substantial space of choral music is being created, literally realizing the idea of "Embrace Millions" using Facebook, Twitter and You Tube – the virtual choir. This reproduces the virtual, simultaneously real, coverage of the choral sound of all mankind. The new chronotopes of XXI century choral music, which led to the forefront of sound technology, sonoristics and alleatorics, thus provide leading semantic positions in the sound colorfulness of the choral timbre, along with this a fundamentally different organization of texture with its harmonic components. The current level of development of choral art makes high demands on the study of choral sonority, its basic elements. Innovative choral reality organizes new functionalities of a virtualized choral reality.

Key words: modern choral music, virtual choir, pandiatonic style, pandynamics, the new chronotopes.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що хорове мистецтво постійно веде пошук нових форм існування, які реалізуються через трансформацію традиційних канонів і принципів хорового виконавства. Нині це викликало нові звукові

норми та уявлення, нові звукосполучення, оновлену музичну мову. Хорова творчість Еріка Вітакера, якому присвячена наша стаття, підтверджує саме такий шлях розвитку нової хорової виконавської естетики.

Сучасна хорова музика стилістично різноманітна. Зміст хорової музики ХХ–ХХІ століть, хорові твори, написані в композиторських техніках ХХ століття, як-от додекафонія, сонористика, алеаторика, мікрополіфонія, нова тональність, модальність, формульна композиція, відрізняються від музичного мистецтва минулого. Найголовнішим є те, що виконання цієї музики викликає певні труднощі, пов'язані з хорознавською методикою і співочою технологією, як-от уміння працювати з новими засобами вокально-хорової виразності, з новими виконавськими прийомами, із сучасними формами інтонування.

Першоплановими стають специфічні завдання практичного втілення щодо того, як виконувати цю музику. Сучасна хорова виконавська практика постійно вимагає нових методичних розробок, теоретичного осмислення і детального вивчення специфічних особливостей сучасного хорового письма, новаторських способів вокально-хорової виразності. Такий стан справ у сучасній хоровій музиці висуває до виконавської діяльності, педагогічної та науково-методичної роботи нові завдання і вимоги.

Найголовнішим є ускладнення мови сучасного хорового письма, застосування нових засобів у сфері гармонії, ритму, що допомагає хоровим співакам відточувати свою художню і технічну майстерність, розвивати музичний смак, чуйність слуху, освоювати контрапунктичну гнучкість. Це створює основу для творчого і професійного зростання виконавців, для розширення їх музичного та художнього світогляду. Завдання сучасного хорознавства полягає в тому, щоб виробити підходи, шляхи вирішення цих проблем, які відповідають часу. Тому так важливо використовувати в хормейстерській технології розробок, які допомагають опанувати нові способи вокально-хорової виразності (дослідження Є. Білявського [3], Б. Тевлина [8], І. Батюк [2], Є. Бондар [4] та ін.).

Ерік Вітакер перший вигадав і створив найбільший у світі віртуальний хор. *Віртуальний хор (онлайн-хор)* – це фантастичний проект, коли тисячі людей з усього світу, які не бачать одне одного, співають задану композицію на камеру. Потім

відсилають записи диригенту, а той «зводить» їхні голоси разом і отримує хорову звучність небаченої краси і сили. Така музично-комунікативна ідея отримала надзвичайно активний відгук. Причиною цього є не її зовнішня ефектність, а оригінальність і естетична глибина *нового змістовного простору хорової музики*, створеного Вітакером. Для обговорення хорової творчості Еріка Вітакера у контексті еволюції сучасних тенденцій хорового мистецтва розглянемо специфіку співочої технології виконання саме такої музики.

Метою статті є розкриття значення хорових інновацій Еріка Вітакера у контексті актуальних стильових тенденції розвитку сучасної хорової музики. Пояснюється стильова унікальність творчого проекту композитора у сфері організації хорового колективу у віртуальному інтернет-просторі і, відповідно, визначення основних принципів формування виконавської стилістики.

Наукова новизна роботи полягає у спробі музикознавчої оцінки нових функціональних можливостей віртуалізованого хорового простору мови хорової музики, запропонованого Еріком Вітакером, яке виявилось активно включеним у сучасний хоровий репертуар.

Виклад основного матеріалу. Ерік Вітакер – один із найпопулярніших і часто виконуваних композиторів. Його глобальний успіх був посилений завдяки його досягненням як диригента, новатора, телеведучого і харизматичного публічного оратора, а також завдяки успіху його записів. Гучну славу музикантові, який у професійних колах отримав визнання ще в 90-х, уже в новому тисячолітті принесли сміливі експерименти щодо керівництва імпровізованим хором користувачів Інтернету. Записані віртуальним хоровим колективом композиції стали новим явищем у музичному мистецтві. Вперше цей музичний проект – віртуальний хор – зібрався у 2009 році, щоб виконати твір «*Lux Aurumque*». Щоб набрати співаків для свого проекту, Ерік Вітакер звернувся до своїх шанувальників через *Facebook, Twitter і YouTube*. Співаки співали одну й ту ж пісню, далі ці кліпи були змонтовані в одне велике 3D-відео. Ерік Вітакер зізнається, що залежить від соціальних мереж. Композитор отримує величезне задоволення від перегляду відео, на яких люди з різних куточків планети виконують його творіння (диригують, співають, грають), адже його це надихає, стимулює до подальшої творчості (він багато пише про це

на своїй сторінці в *Facebook*). Але головним своїм завданням Ерік Вітакер ставив не просто заспівати окремі партії і звести їх разом, а зробити повноцінний *Віртуальний хор*. Йому було цікаво домогтися спільної творчості в музиці. Діапазон роботи Еріка Вітакера перетинає звичайні межі, встановлені для різних музичних жанрів. Його незвичайний талант дозволяє об'єднувати людей з усіх країн світу.

Багато творів Еріка Вітакера увійшли в стандартний хоролий та симфонічний репертуар і стали предметом вивчення у багатьох наукових роботах та дисертаційних дослідженнях. Можна назвати такі дисертаційні праці: *Andrew Lloyd Larson «Textual and Harmonic Density in Selected Choral Works by Eric Whitacre» (2004)*, *Phillip A. Swan. In His Own Words: The Choral music of Eric Whitacre from 1991–2004» (2016)*, *Angela Hall «Added-Tones Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre» (2012)*; а також дослідження *Marc Shapiro, John Byun, Kenneth Lee Owen, John Hairel, Shane Lunch [13]*, в яких аналізуються музично-теоретичні позиції творчості композитора.

Стиль музики, в якому пише Ерік Вітакер, важко певною мірою позначити і проаналізувати. Це тип музики, який називають по-різному: нетональним, пантональним, посттональним. І композитори цього напрямку, як-от К. Дебюссі, М. Равель, Б. Барток, І. Стравінський, використовували у своїх композиціях природу діатонічного звукоряду, уникаючи використання більш традиційної функціональної гармонії. Водночас твори Еріка Вітакера лежать у руслі американської традиції, нагадуючи часом роботи Семюела Барбера, а іноді й Чарльза Айвза, але його підхід завжди оригінальний. У своїх ефектних хоровах опусах композитор не боїться ні незвичайних гармоній, ні стильової еkleктики, ні експериментів з електронікою.

Часто стиль Еріка Вітакера визначають як пандіатонічний. *Пандіатоніка* («вседіатоніка») – нашарування діатонічних елементів і послідовностей, що призводить до використання всього хроматичного звукоряду. Пандіатоніка – це стиль гармонійного письма, в якому діатонічні співзвуччя вживаються вільно, часто поза правилами традиційної гармонії; паралельний рух вгору або вниз двох або більше голосів, за якого між цими голосами зберігається одна і та ж інтервальна відстань. Цей термін увів у музичний побут американський музикознавець, лексикограф, композитор, диригент і піаніст Слонім-

ський Микола Леонідович (англ. *Nicolas Slonimsky* – *Николас Слонимски*; 15 (27).04.1894, Санкт-Петербург, Російська імперія – 25.12.1995, Лос-Анджелес. Брат письменника Михайла Слонімського, дядько композитора Сергія Слонімського, двоюрідний брат польського поета Антонія Слонімського). Нововведення Миколи Слонімського в техніці композиції і музичної термінології, як-от пандіатоніка – рівноправне застосування 7 звуків діатонічної гами в мелодійних, контрапунктичних і гармонійних комбінаціях, обґрунтовані в його трактаті «*Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*» («Тезаурус звукорядів і мелодичних фігурацій» (1947)), а також у словнику музичних термінів ХХ ст., який увійшов до його праці «Музика з 1900-х». Серед музично-теоретичних досягнень Миколи Слонімського є так званий «гросмуттеракорд». До цього австрійський композитор і теоретик Ф.Г. Кляйн вивів «муттеракорд» – акорд із 12-ти різних звуків, віддалених одне від одного на 11 різних інтервалів. Деякий час уважалося, що він унікальний. Слонімському вдалося довести неунікальність такого акорду, а також побудувати унікальний варіант подібного акорду, але з додатковою умовою: інтервали в ньому розташовані за принципом симетрії інтервальної оборотності (з тритоном (тобто самооборотним інтервалом) у центрі). У 1953 р. Слонімський опублікував свій знаменитий «Лексикон музичних інвектив» («*Lexicon of musical invective*»), до якого увійшло безліч критичних текстів із газетних і журнальних публікацій, а також із наукових монографій. «Надзавдання» книги – продемонструвати аналогію між неприйняттям публікою новаторською музики ХХ століття (особливо 12-тонової музики нововіденців та І. Стравінського) і подібним же неприйняттям визнаних нині як шедеврів композиторських творів попередніх століть [9].

Найбільшу популярність Еріку Вітакеру принесли хорові твори. Дивовижне звучання хорової музики Еріка Вітакера знайшло широке визнання у слухачів і критиків. Рецензенти пишуть про «електричні гармонії, які лякають», про «вільні, потойбічні стани, які створені розкішними, сяючими акордами застиглої гармонії з рясними, але м'якими дисонансами». Один критик описує характерну ознаку композиційного стилю Вітакера як «серпанок кластерних акордів, які звучать із глибокими басами і мерехтливими верхніми головами, створюючи захоплену і застиглу красу часто «нерозв'язаних» акордів» [14].

У хоровому та інструментальному жанрах композитор використовує «акорди Вітакера» або пандіатонічні кластери, які зазвичай розташовуються в послідовному збільшенні або зменшенні щільності. Досягається це зростання або спад шляхом поділу голосів (*divisi*), в деяких випадках – на 18. Загалом, однією з найбільш характерних рис композитора є саме поділ хорових партій на велику кількість голосів – *divisi*. Ці співзвуччя часто можна прочитати як септ- або нон-акорди із секундовим або квартовим затриманням. Можливо, його найвідоміший акорд – це тонічний мажорний тризвук із додаванням другого або четвертого натуральних ступенів. Що стосується ритму, то композитор часто використовує складний або змішаний метр, його твори іноді включають часті зміни метра і незвичайні ритмічні малюнки. Інша особливість творів Еріка Вітакера полягає у використанні алеаторичних прийомів, а також незвичайних інструкцій до трактування, включаючи елементи сценічної дії або реквізиту.

В одному з інтерв'ю Ерік Вітакер говорить: «Коли я починаю писати, то відразу починаю імпровізувати: акорд, який чую, – це як зародок, який я відразу починаю змінювати і з якого починається мій шлях, перший крок. Коли уточняється основна ідея, то я починаю розробляти загальну звукову палітру, яка потім буде втілена, тому твір уже саме поступово визначається і створюється. Так народжується мій Всесвіт...». І ще: «Для мене немає жодної різниці між моєю особистістю і моєю музикою. Важко пояснити, але коли я чую певні музичні звуки, то це схоже на те, що хтось говорить моє справжнє ім'я. Я часто використовую одні й ті ж акорди або співзвуччя акордів у різних творах, цитуючи себе, і це не тому, що у мене скінчилися ідеї, а тому, що ці акорди і співзвуччя представляють мене» [14]. Таким чином, використовуючи цю звучність як відправну точку, Вітакер її розвиває, збагачує і доповнює низкою звуків, які «розфарбовують» музику різнокольоровими фарбами. Про це говорить Шейн Лінч у дисертаційному дослідженні, присвяченому загальним стилістичним напрямкам у музиці Еріка Вітакера, Рене Клаузена і Мортена Лаурідса. Лінч стверджує, що ці композитори – основоположники нового стилю в американській сучасній музиці – неоімпресіонізму. Одна зі стилістичних якостей неоімпресіонізму – це, звичайно, звучність. Музика неоімпресіонізму бере багато від імпресіонізму, найголовнішим є те, що

вона акцентує увагу на специфіці спектра живої звучності як самостійної цінності, яка приносить колір у музичну думку, часто залишаючи її при цьому незавершеною і невизначеною [12].

Хорова творчість Еріка Вітакера пов'язана з особливими стилістичними знаками, як-от із «мовою» сонористики, з роз'ясненням сонористичних прийомів, що спонукає до спеціального їх вивчення. Динамічний розвиток системи музично-виразних засобів у мистецтві ХХ–ХХІ століть, супроводжується в деяких стилях висуненням на перший план звукової барвистості. Придбання звуком художньої якості є, можливо, найбільш специфічним акустичним і смислоутворювальним процесом (у сонористичності, алеаторичності) і зводить проблематику звукової барвистості тембру в низці найважливіших тем у сучасній системі виразних засобів хорового мистецтва. Сонористика як темброво-колористична категорія найбільш властива музичній мові ХХ–ХХІ століть. У музиці ХХ століття виникла тенденція засобами гармонії і фактури посилювати, підкреслювати темброво-колористичну сторону звучання (паралелізми, кластери, звукові поля тощо). Особливим напрямом у використанні тембру є сонорика як метод комбінації різних звукових і сонористичних ефектів. Дійсно, опанування сонористичних композицій вимагає суттєвої зміни диригентських установок і особливих вокально-ансамблевих навичок хору.

Новітні композиторські твори, які йдуть попереду можливостей хорового виконавського мистецтва, дозволяють хоровому диригенту шукати нові способи вокально-хорової виразності. Особливі труднощі співакам і хормейстерам доставляє оновлена музична мова сучасних хорових партитур: у ній трапляються інтонаційні вияви нової гармонійної системи, нові звукосполучення, дисонувальні співзвуччя, вільна хроматика, безліч особливих властивостей і прийомів артикуляції тощо.

В основі гармонійного звукоутворення в сучасній хоровій партитурі – мелодійна активність голосів, широке використання неакордових звуків, паралельне голосоведіння тощо. Хорові твори (починаючи з другої половини ХХ століття) часто пишуться з поділом на велику кількість самостійних голосів, що вимагає від кожного співака-ансамбліста високого рівня володіння голосом, гострого слуху, інтелекту. У виконавській роботі над хоровим звуковидобуванням (поряд із

досягненнями ансамблевого співу, спрямованого на згладжування вокальних тембрів) необхідно виявляти голосові можливості кожного учасника хору (як *тембрового* забарвлення). Тому сучасні хорові партитури вимагають від хорових співаків вільного поводження з інтонаційним матеріалом, опанування і проспівування складної інтерваліки, глибокого інтелектуального й емоційного проникнення. Абсолютно новим явищем у хоровій музиці ХХ століття є кластери – позафункціональні гармонійні комплекси, побудовані тільки з тонів і півтонів. Тому особливі труднощі хорового строю, якісно інші проблеми інтонування під час виконання сучасної музики, яка використовує поліладову, політональну і додекафонну техніку, визначають особливу (часто відмінну від традиційної) специфіку вокально-ансамблевої виконавської технології.

Дійсно, труднощі виконання новітньої музики особливо великі саме в хоровому співі, їх помітно більше, ніж у піаністів, оркестрових музикантів (співати так, як раніше не співали, чути так, як раніше не чули). Як справедливо зазначає Б. Тевлін, «головне тут – природне слухання нової музики, засноване на органічному сприйнятті всього свіжого, незнайденого, несприятливого у сфері музичної мови і техніки композиції. Слухання іншої (порівняно з попереднім досвідом) природи кожного окремого звука, кожної паузи, звукової матерії в цілому, іншої, що виросла з попередніх епох, із їх і заперечення, і продовження, і критичного осмислення» [8, с. 184].

Наведемо як приклад найвідомішу хорову композицію Еріка Вітакера «*Lux Aurumque*», створену у 2000 р. у Лос-Анджелесі, в якій яскраво виявляється його незвичайний стиль (саме цей твір було виконано першим у віртуальному інтернет-проекті у 2009 році). Автором віршів є відомий поет Едвард Еш (Edward Esch), латинський переклад здійснив друг композитора, американський поет Чарльз Ентоні Сільвестрі (Charles Antony Silvestri):

«*Lux Aurumque*»

Lux, calida gravisque, pura velut aurum,

Canunt, et canunt angeli, canunt

Molliter natum, modo natum.

Цей твір є одним із небагатьох, який був створений Вітакером для виконання у храмі, особливо на Різдво. Ця музика пройнята неймовірним світлом Різдва. У тексті йдеться про «світло» і «співи ангелів», тому стиль письма Еріка Вітакера

в цьому творі відповідає прозорому і повітряному характеру тексту. Ерік Вітакер говорив, що цей твір вимагає особливої теплої інтонації з мінімальним вібрато. Найскладнішим завданням, на думку композитора, є знаходження «правильного» сопрано *solo*, яке повинно м'яко звучати на високих сольних лініях з особливою витонченістю і красою.

Твір написаний для мішаного хору і сопрано *solo*. Композитор використовує *divisi* в кожній партії, що гармонійно насичує хоровий виклад, створюючи ефект ослаблення і посилення звучання. Ерік Вітакер, маніпулюючи масою і щільністю звука, значно перетворює звучання, що дозволяє втілювати неординарні художні ідеї. Вміло розподіляючи хорові голоси в різних теситурних умовах, композитор «грає» обертоновим складом звука, чим отримує можливість рельєфно виокремити смислову лінію або затушувати її у звучанні цілого. При цьому під час співу характеристика звука багато в чому залежить від перебудови системи резонаторів, тобто зміни форманти.

Під час виконання слід домагатися ефекту «мерехтливого» звучання (*the effect of shimmering clarit*). Такого ефекту автор досягає завдяки тимчасовому поділу всіх хорових партій: неповний тризвук натурального мінору перетворюється в співзвуччя неймовірної краси і тембральної насиченості. Таке співзвуччя знову повертається у вихідне положення, повторюючись чотири рази майже без змін, лише в третьому проведеному додається партія *solo* сопрано і посилюється динаміка на один нюанс: із *p* динаміка поступово збільшується до *mp*, *mf* (т. т. 1–8). Композитор створює неймовірний стан мерехтіння, світіння за допомогою досить яскраво вираженої хвилеподібної динаміки в спокійному темпі і максимально плавного зв'язкового штриха. У заключній частині ситуація подібна до початку твору, але композитор опустив все на октаву нижче, зменшив динаміку на нюанс тихіше і виключив альтову партію. З'являється хвилеподібність у динаміці, як і на початку твору (так побудовані чотири такти твору (т. т. 30–34)). Із 34 такту партія сопрано ділиться на три голоси, другі і треті сопрано продовжують співати попередні звуки, а перші – виходять на звук *соль дієз* першої октави і на динаміці *ppp* тримають його до кінця твору, тобто неповні чотирнадцять тактів. Це дуже складний момент для виконання, але за умов досягнення врівноваженого ансамблевого

звучання створюється неймовірний ефект безперервності, руху, «вознесіння» (т. т. 34–48).

Найголовніше відчуття і загальний ефект від цього твору – співіснування і стану руху, і стану нерухомості, тобто статичності. Ерік Вітакер називає такий рух-вібрацію «*breathing motive*» (мотив, що дихає). Обсяг і «форма» звука яскраво виявляють виразність у сонорній тканині. Коливання по-різному розподіляються в просторі, тому проекція звука представляється в різних обсягах і «формі». Саме звук, його висотний і тембральний статус став більш багатозначним, відбувається процес переродження хорової звукової барвистості, яка виступає в абсолютно новій формі (специфічного музичного засобу) і здатна самостійно виконувати змістовні функції.

Динамічне-часові властивості звука мають суттєве значення для створення художнього твору. Щільно стискаючи або заповнюючи весь акустичний простір, нескінченно триваючи або пульсуючи, звук (подібно до фізичних тіл) знаходить «конттури» й існує у вигляді точки, плями (щільного, невеликого за обсягом, поступово виникає і швидко зникає), хвилі (руху, створеного плавним переходом із точки в широку звук-зону і поверненням до початкового стану), лінії (руху звук-зони лінійною траєкторією). Різноманіття «форм» звука, що показує його здатність стискатися в точку і розростатися до нескінченності, виявляє великий образно-художній потенціал, що відкриває нові грані виразності звука [12].

Таким чином, Ерік Вітакер створює нові уявлення про динаміку музичного хорового звучання – «пандинаміку», яка включає і мікродинаміку. Так, створюється новий змістовний простір хорової музики і відтворюється віртуальне і реальне охоплення хором звучанням усього людства, тобто *глобалізований хоровий хронотоп*.

Висновки. Культурно-історичне і ситуативно-прикладне значення хорових інновацій Еріка Вітакера розкривається в контексті актуальних стильових тенденцій розвитку сучасної хорової музики. Стильова унікальність хорових інновацій Вітакера визначається в пошуках нової виразності, яка маніпулює масою і щільністю звука, значно перетворюючи звучання, відкриває нові темброві можливості хору, знаходить у властивостях звука не відомий раніше змістовний потенціал. Сучасний рівень розвитку хорового мистецтва висуває підвищені вимоги до вивчення хорової звучності, її основних

елементів. Не слід позбавляти уваги питання про ставлення хорової звучності до результату виконавського враження і, відповідно, до теми, образу, стилю, драматургії тощо. Сам статус хорової звукової барвистості виступає як специфічний музичний засіб, здатний самостійно виконувати змістовні функції.

Вітакерівська «фантастика» стала виконавською реальністю новітньої хорової естетики. Американський композитор і диригент Ерік Вітакер вразив глобалізовану культурну свідомість безпрецедентною *ідеєю музично-комунікативної творчої співпраці* хорового колективу у віртуальному інтернет-просторі, безмежно і нескінченно розширюючи обсяг виконавців і, відповідно, звучання хору, підпорядковуючи новим функціональним можливостям віртуалізованого хорового простору мову хорової музики.

Створюється новий змістовний простір хорової музики, дослівно реалізується ідея «обніміться мільйони» засобами інтернет-простору – *віртуальний хор*. Так, відтворюється віртуальне і реальне охоплення хоровим звучанням усього людства. Нові хронотопи хорової музики XXI століття, які зумовили висунення на перший план звукової технології сонористику й алеаторику, забезпечуючи провідні семантичні позиції звукової барвистості хорового тембру і, водночас, принципово іншої організації фактури з її гармонійними складниками хорової музики. Інноваційна хорова реальність організовує нові функціональні можливості віртуалізованого хорового простору, нові програмні образні властивості хорової музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Батюк И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века : автореф. дис. ... д-ра. искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1999. 47 с.
3. Білявський Є.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 40 с.
4. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : авторефер. дис. ... канд. мистец. : 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
5. Губанов Я. Кластер как интонация. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Киев : Музична Україна, 1989. С. 74–82.
6. Кошкарева Н.В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дис. ... канд. искусство-

ведения : спец. «Музыкальное искусство». Москва, 2007. URL.: <http://www.dissercat.com/content/>

7. Лашенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Музичне виконавство. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18. С. 8–25.

8. Тевлин Б.Г. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы. [ред.-сост. В.С. Ценова]. Москва : Музыка, 2001. 381 с., нот., ил.

9. Шульгин Д.И. Словарь музыковедческих терминов и понятий. Москва, 2010. URL.: <https://refdb.ru/look/2594929-pall.html>.

10. Hall, Angela. Added-Tones Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre D.M.A. diss., University of Washington, 2012. URL: <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent>.

11. Larson, Andrew Lloyd. Textural and Harmonic Density in Selected Choral Works (1992-2003) by Eric Whitacre. D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana – Champaign, 2004. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/85739>

12. Lynch, Shane M. Music Historiography and Useful Style Histories: The Case for the Evolving Era of Neo-Impressionism and its Influence on American Choral Music of the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries. D.M.A. diss., University of Washington, 2008. URL.: <http://www.inform.kz/rus/article/2452616> <http://ericwhitacre.com/>

13. Phillip A. Swan. In His Own Words: The Choral music of EricWhitacre from 1991-2004. D.M.A. dissertation, University of Miami, 2016. URL: <https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery>

14. Eric Whitacre. URL: <http://www.facebook.com/pages/EricWhitacre/>

REFERENCES

1. Akopyan, L. O. (2010) Music of the XX century. Encyclopedic Dictionary. Moscow: Practice [in Russian].

2. Batyuk, I. (1999) To the problem of the performance of New choral music of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Bilyavsky, E. (1984) Assimilation of modern musical language in the choir. K.: «Musical Ukraine» [in Ukrainian].

4. Bondar, Є. (2005) Overexpressive intoning in the context of modern choral creativity. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

5. Gubanov, Y. (1989) Cluster as intonation. Musical thinking: essence, categories, aspects of research. Kiev: «Musical Ukraine», P. 74-82. [in Russian].

6. Koshkareva, N. (2007) Choral composition in modern native music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

7. Lashchenko, A. (2001) New tendencies of the modern choral music of Ukraine. Musical performance. Seventh book. Kiev. Vyp. 18. P. 8-25. [in Ukrainian].

8. Tevlin, B. (2001) Choral paths. Articles. Memories. Materialsю. M.: Music [in Russian].

9. Shulgin, D. (2010) Dictionary of musicological terms and concepts. Moscow [in Russian].

10. Hall, Angela. (2012) Added-Tones Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre D.M.A. diss., University of Washington [in English].

11. Larson, Andrew Lloyd (2004) «Textural and Harmonic Density in Selected Choral Works (1992-2003) by Eric Whitacre» D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana – Champaign [in English].

12. Lynch, Shane M. (2008) Music Historiography and Useful Style Histories: The Case for the Evolving Era of Neo-Impressionism and its Influence on American Choral Music of the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries. D.M.A. diss., University of Washington. [in English].

13. Phillip A. Swan. (2016) In His Own Words: The Choral music of EricWhitacre from 1991-2004. D.M.A. dissertation, University of Miami. [in English].

14. Eric Whitacre. URL: <http://www.facebook.com/pages/EricWhitacre/>.

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-3>**Катерина Іванівна Єрзієва**

ORCID: 0000-0001-9710-7557

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

violenion@gmail.com

«ОСТРІВ РАДОСТІ» ЯК ПРИКЛАД НОВОЇ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ

Мета роботи – дослідити програмність фортепіанної творчості К. Дебюссі на прикладі «Острова радості». Розглянути вплив нового символістського типу програмності на музичну мову К. Дебюссі та на особливості виконання його фортепіанної музики. Дослідити, як елементи символізму в фортепіанній спадщині К. Дебюссі пов'язані з новаторськими особливостями його музичної мови. **Методологія дослідження** включає аналітичний, інтерпретативний, історичний, дескриптивний методи. **Наукова новизна** полягає у формулюванні принципів програмності в фортепіанних творах К. Дебюссі, що виявляються завдяки новому розумінню програмного призначення інструментальної («чистої») музики.

Висновки. Доведено, що саме програмність була передумовою поєднання елементів імпресіонізму та символізму в творчості К. Дебюссі, що призвело до корінних змін у самій природі музичної програмності. Розглянуто три основні історичні типи музичної програмності: ситуативно-прикладний, автономно-інтерпретуючий та символістський (метаконтекстуальний). Виявлено, що авторський підхід К. Дебюссі до феномена програмності поєднує ознаки автономно-інтерпретуючого та символістського типів програмності. Розкрито символічне значення назви твору К. Дебюссі «Острів радості» та зв'язок художнього змісту цього твору з ідеями філософії життя. Доведена необхідність використання агітуючого типу дискурсу в процесі виконання «Острову радості». Розглянуті засоби виразності, які застосовуються у цьому творі та пов'язані з новою символістською програмністю, як композиторські (контрапунктність, поліладовість, нові принципи формоутворення, монтажний принцип організації музичного матеріалу, фонічність, фоновий тематизм), так і виконавські (особливості звуковидобування, артикуляції, педалізації, динамічні контрасти тощо). Підкреслюється необхідність стану ігрової спонтанності, імпровіза-

ційності у виконанні фортепіанних творів К. Дебюссі, зокрема «Острову радості».

Ключові слова: символістський тип програмності, фонічність, арабеска.

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

“The Island of Joy” as an example of a new symbolic programmaticity in piano works of C. Debussy

Research objective. The aim of the work is to study the programmatic nature of C. Debussy’s piano works on the example of “The Island of Joy”. To consider the influence of the new symbolic type of programmaticity on the musical language of C. Debussy and on the peculiarities of his piano music performance. Study how the elements of symbolism in the piano heritage of C. Debussy are related to the innovative features of his musical language. **The methodology** of the research is based on the analytical, interpretive, historical, descriptive methods. **The scientific novelty** lies in the formulation of the principles of programmaticity in the piano works of C. Debussy, which are manifested through a new understanding of the program purpose of instrumental (“pure”) music.

Conclusions. It is proved that programmaticity was a prerequisite for combining elements of impressionism and symbolism in the work of C. Debussy, which led to fundamental changes in the very nature of musical programmaticity. Three main historical types of musical programmaticity are considered: situational-applied, autonomous-interpretive and symbolic (metacontextual). It is revealed that the author’s approach of C. Debussy to the phenomenon of programmaticity combines the features of autonomous-interpretive and symbolic types. The symbolic meaning of the title of C. Debussy’s work “The Island of Joy” and the connection of the artistic content of this work with the ideas of the philosophy of life are revealed. The necessity of using the agitative type of discourse in the process of performing “The Island of Joy” is proved. The means of expression used in this work and related to the new symbolic programmaticity are considered – both compositional (contonationality, polylyade, new principles of shaping, montage principle of organization of musical material, phonicity, background thematicism) and performative (features of sound production, articulation, pedaling, dynamic contrasts, etc.). The necessity of the state of playful spontaneity, improvisation in the performance of piano works by C. Debussy, in particular “The Island of Joy”, is emphasized.

Key words: symbolic type of programmaticity, phonicity, arabesque.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю більш глибокого розуміння фортепіанної спадщини К. Дебюссі як новаторської, яка стала певною мірою засадничою для нових творчих парадигм ХХ–ХХІ століть.

Мета дослідження – розширити розуміння змісту програмної музики К. Дебюссі для фортепіано (на прикладі «Острова радості»).

Наукова новизна полягає в тому, що програмність у фортепіанній творчості К. Дебюссі розглядається як заснована на принципово новому, символістському розумінні програмного призначення музики.

Виклад основного матеріалу. Прийнято вважати, що К. Дебюссі є видатним представником музичного імпресіонізму. Однак застосування до музики цього композитора аналогій з імпресіоністським живописом істотно збіднює сприйняття його творчості і не дозволяє цілком оцінити новаторство його ідей. У музиці К. Дебюссі нарівні з гармонією, мелодією, ритмом важливу роль грав сам фортепіанний звук, фортепіанна сонорика (специфічна тембробзвучність інструменту фортепіано). Однак особливі звукові якості його музики не можна розглядати лише як прояв «звукової колористики», вторинний стосовно гармонійних особливостей його стилю.

У культурному просторі, в якому жив і творив К. Дебюссі, на зміну імпресіонізму прийшли нові течії: символізм, експресіонізм, неокласицизм, ін. Однак сучасники розглядали творчість цього композитора як прояв імпресіонізму, який тоді (початок ХХ ст.) вже перестав відігравати провідну («авангардну») роль у мистецтві, хоча імпресіоністичні музичні твори не втрачали популярності у публіки.

На думку С. Яроцинського, в тій мистецькій добі з'явилася «помилкова думка про відставання музики від інших мистецтв – відставання, яке не міг надолужити навіть такий художник, як Дебюссі» [10, с. 87].

Насправді, відставало саме музикознавство, тому що старі структури (форми) музичного твору та його символи, музична мова, ін. будувалися за іншими принципами і тому на перший погляд були незрозумілими ортодоксам і традиціоналістам.

Багато сучасників К. Дебюссі відчували, що рамки імпресіонізму занадто вузькі для творчості цього композитора: П. Дюка, Р. Годе, Ж. Жан-Обрі, Л. Лалуа, і сам К. Дебюссі, який писав, що «намагається робити в деякому роді реальності – те, що дурні називають «імпресіонізмом», терміном

настільки погано вживаним, як тільки можливо, особливо критиками мистецтва» [3, с. 526].

Л. Фабіан у своїй великій монографії, присвяченій композитору, хотів, як і Л. Лалуа, довести, що музика К. Дебюссі, «символістська по духу і імпресіоністична по техніці», прагне до «абсолютної», «чистої» музики і веде до «неокласицистичної» епохи [12, с. 258].

Оскільки К. Дебюссі вважав, що «музика створена для невимовного» [2, с. 384], предметом його програмних інтересів були саме ті сторони людського пізнання, які можуть бути виражені лише за допомогою символів, тобто символічним шляхом.

Отже, саме використання програмних можливостей музики стало для К. Дебюссі сполучною ланкою між імпресіонізмом і символізмом. У результаті такого переходу докорінно змінилася сама природа *музичної програмності*.

Якщо розглядати програмну функцію музики з точки зору її історичного розвитку, то *перший тип* програмності можна визначити як *ситуативно-прикладний*, зумовлений переважно первинно-жанровою будовою музики і її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми факторами формування музично-сміслового змісту, безпосередньою залежністю від соціокультурних доміант.

Другим історичним типом програмності стає *автономно-інтерпретуючий*, який, з одного боку, конкретизує і в цій якості звужує образне призначення музичного звучання, з іншого боку, розширює специфічні способи музичного формоутворення, можливості музичної логіки і семантики як вторинно-авторські.

Якщо межа між першим і другим типами «програмного традиціоналізму» пролягає в досвіді культури пізнього Відродження і бароко (а для вітчизняної музики дещо пізніше, в період освоєння європейських класицистичних норм), то зміна другого типу третім постає як закономірний підсумок еволюції романтичного методу і викликаних нею активних стильових новацій на рубежі XIX–XX століть.

Третій історичний тип програмності можна назвати метаконтекстуальним, або *символістським*. Саме перехід до нього, надання йому значення стійкої риси музичної поетики є одним з головних напрямів стильових новацій К. Дебюссі. Програмний метод К. Дебюссі у світлі наве-

деної типології постає перехідним, що з'єднує ознаки другого і третього типів «програмного коментування» музики.

Така *перехідність*, на наш погляд, і заважає С. Яроцинському зарахувати К. Дебюссі до символістів, але змушує спеціально обговорювати «символічні елементи» його музики.

У творчості К. Дебюссі словесні позначення не обмежують розуміння музики, а навпаки, виявляють її смислову безмежність.

Показовою в цьому відношенні є назва п'єси «Острів радості». Саме поняття «острів» має глибоко символічний характер. На думку Д. Трессідера, символіка цього поняття походить від індуїстської традиції, згідно з якою острів – це «образ духовного світу в хаосі матеріального існування» [8].

Символ острова часто трапляється в міфології різних народів, у творах різних напрямів мистецтва як у музиці, так і в живописі, в літературі.

Як відомо, «Острів радості» був натхненний картиною А. Ватто «Відплиття на острів Цитеру», де зображено світське суспільство: витончені дами і кавалери, що спускаються до прикрашених човнів, готових відвезти їх на острів кохання (Цитера – одна з назв богині Венери).

Острів Цитери в європейській культурній традиції – це ідея, символ блаженства, насолоди. Залишаючись символом, загальним для всіх, нікого не залишаючи байдужим, «Острів радості» для кожного виконавця, для кожного слухача – інтерпретатора («*Nomo interpretatus*» за теорією Ю. Ніколаєвської) стає своїм, неповторним, втілюється по-новому в кожному наступному виконанні-*інтерпретації*.

У творчості К. Дебюссі відбулося його сприйняття та інтерпретація музичного твору (а також будь-якого твору мистецтва) як невичерпного у смисловому плані. Про це свідчить фраза в одному з його листів: «Ви справді думаете, що вірш має лише один сенс? Хіба ви не знаєте, що кожен ваш вірш трансформується у разі прочитання кожним з читачів? Подібне відбувається і з кожним музичним текстом. <...> Все відносно» [13].

Авторка цієї статті неодноразово виконувала «Острів радості». Справді, під час кожного виконання в уяві виникають нові картини. Але завжди інваріантним залишається

використання авторкою *агітуючого* типу дискурсу в процесі виконання цього твору.

Основною інтенцією, головною ідеєю «Острову радості» є заклик до усвідомлення слухачами справжнього, екзистенційного смислу життя, від якого часто відволікають буттєві турботи та тривоги. Це заклик, сповнений насолодою від кожного моменту життя, радістю від самої можливості жити на цьому світі, любові до оточуючого нас світу. Недарма, за спогадами М. Лонг, сам композитор хотів, щоб вступ твору звучав «як заклик» [4, с. 61].

У цьому вступі криється потужна енергія, яка поступово, протягом усього твору набирає сили, але має підкорятися волі виконавця завдяки точності ритму. Ця енергія яскраво проривається «на свободу» лише у фінальній кульмінації, викликаючи почуття безмежної радості, немов від споглядання сходу сонця, яке своїм світлом перемагає, розсіює чаклунські чари.

Ритм як засіб художньої виразності в «Острові радості» відіграє також дуже важливу роль у створенні ілюзії спонтанності, гри, який був притаманний творчості К. Дебюссі загалом і без якого було б неможливо передати почуття радості зокрема.

Це виражається насамперед в орієнтації композитора на танцювальність, на комбінаторну гру різними танцювальними жанрами (головна тема поєднує жваву пунктирну ритміку та елементи тарантели, які плавно перетікають у жигу в партії правої руки і ритми хабанери в партії лівої руки).

У цьому творі К. Дебюссі яскраво відображені ідеї ствердження бурхливої і нестримної життєвої енергії, задоволення від процесу розвитку, становлення, зростання.

Ці ідеї перегукуються з популярною на рубежі XIX–XX ст. філософією життя, зокрема з філософськими поглядами яскравого її представника А. Бергсона, основні принципи яких багато в чому схожі з ідеями символізму. Цей філософ надавав велику важливість інтуїції та спонтанності. Він проявляв великий інтерес до творчості К. Дебюссі і підкреслював зв'язок його музики і своїх філософських пошуків.

Символістська програмність, до якої спрямована творчість К. Дебюссі, відображаючи світогляд композитора і дух епохи, в якій він жив, веде до глобального переосмислення уявлень про гармонію, артикуляцію, динаміку, принципи

формування, логіку побудови мелодійної лінії і фактурно-гармонійного розвитку тощо.

Так, у гармонійній мові К. Дебюссі відчуття безпосередності в сприйнятті Буття у всьому його різноманітті, смислової багатовимірності проявляється в таких новаторських рішеннях, як цінність кожного співзвуччя (контонанційність), ослаблення ладофункціональних, вводно-тонових відносин, акордові паралелізми та поліладовість. В «Острові радості» композитор використовує ці прийоми в репрізі головної теми, змішуючи лідоміксолідійський і целотоновий лади.

Що стосується принципів *формування*, то, як відомо, К. Дебюссі вважав, що музику «по самій її сутності не можна відливати в строги і закінчені форми» [1, с. 130].

Цей видатний композитор був першим, хто цілеспрямовано порушив класико-романтичні закони формування. На зміну лінійній логіці і детермінізму приходять спонтанно організована композиція, як би *відкрита* назустріч творчому хаосу, «вселенській потенційності» (В. Налімов), завдяки чому виникає смислова багатовимірність.

Такий *нелінійний* підхід до формування перегукується з ідеями А. Бергсона про «час-винахід». Як пише Е. Ровенко, «в музиці Дебюссі *temps-invention* вступає у свої права на етапі *імпровізаційного* пошуку звукового еквівалента початкового уявлення про форму цілого і загальний план композиції» [6].

Показова у цьому відношенні і *форма* «Острову радості», яка вражає поєднанням абсолютної стрункості і логічності зі свободою висловлювання, природністю течії музики. В образному відношенні це викликає асоціацію з човном, якого начебто самого тягне, несе течією до острова, а веслярю (виконавцю) залишається тільки віддатися у владу цього потоку.

Відображенням символістської ідеї про «чисте мистецтво», поняття Невимовного, непізнаваної Ідеї в творчості К. Дебюссі служать арабески – вільні мелодійні лінії, які не базуються на мотивно-тематичному розвитку. За допомогою арабески стирається грань між темою і фігурацією. Завдяки *ритму*, *регистровці*, *артикуляції* арабеска може як бути на передньому плані, так і відійти на задній план, один і той же хід може використовуватися і як тема, і як фігурація.

Наприклад, в «Острові радості» в тт. 9–11:



Б. Єгорова розглядає арабеску в творчості К. Дебюссі як головну ознаку його зв'язку зі стильовим напрямом Art Nouveau, в основі якого лежить «філософія життя». Сам композитор трактує арабеску як універсальну естетичну категорію, що з'єднує мистецтво і природу: «фундаментальний принцип, який об'єднує всі мистецтва, з одного боку, та підкоряє їх законам краси, що входять у всеосяжні закони природи, – з іншого» [7].

Справді, переважання фонового тематизму над мелодійним є відображенням неантропоцентричної позиції, злиття індивідуально-особистісного начала із загальним, Абсолютом.

Велике значення фонічності в фортепіанних творах К. Дебюссі також проявляється в частому використанні гри через руку. Це необхідно, коли тематична репліка звучить вище фонові фігурації, щоб зберегти ритмічну та динамічну рівність фону. Цей прийом досить часто використовується в «Острові радості» (тт. 20–24):

Такий приклад також демонструє роль фонічного ефекту просторовості в фортепіанній творчості композитора, оскільки бас знаходиться на великій відстані від інших голосів. Завдяки такому поляризованому звучанню, а також за рахунок хиткої, невизначеної гармонії виникає відчуття таємничості, багатозначності, а верхній голос звучить більш експресивно.

Втілення численних фонічних ефектів у творах К. Дебюссі для фортепіано неможливо без педалі. Сам Дебюссі досконало володів педаллю і у своїх творах досягав з її допомогою неповторних звукових ефектів. За його словами, він прагнув «робити з педалі щось на зразок дихання» [11, с. 150].

Зокрема, безпосередньо пов'язаний з мистецтвом педалізації ефект обертонового резонансу, що подовжує звучання великих тривалостей. Наприклад, у тт. 64–65 «Острова радості»:

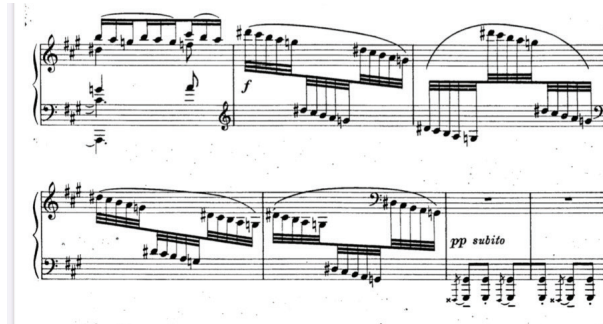


У зазначеному прикладі немає можливості утримувати руками цілі тривалості; вони тримаються за допомогою правильного звуковидобування, педалі та обертонового резонансу.

Важливу роль у музичній мові К. Дебюссі грає цілотонний лад. В «Острові радості» композитор трактує його по-різному. Так, епізод, заснований на висхідних цілотонних ходах (починаючи з т. 115) наштовхує на асоціації з чаклунськими заклинаннями, магічними ритуалами:



А в тт. 182–185 на цілтонному ладі побудована яскрава кульмінація. Бурхливі арфообразні спадні пасажі зливаються в єдину сонорно-ущільнену вертикаль і ніби «змивають» передуючу їм ману, томління:



Перехід від целотонних пасажів до октав у басовому регістрі супроводжується різким перемиканням динаміки з *f* на *pp*. Такий прийом часто використовується композитором і пов'язаний зазвичай зі зміною фактури, регістру, несподіваною модуляцією в далеку тональність і т. п. Подібні різкі динамічні контрасти являють собою непрсту задачу для виконавця. Вони несумісні з надмірною завченістю, «закостенілістю» *інтерпретування*. Щоб повною мірою передати ці контрасти, необхідно перебувати у стані ігрової спонтанності, імпровізаційності.

Подібна гра фарб, кольорів поряд з музично-тематичною арабескою набувають у фортепіанній музиці К. Дебюссі образно-символічне призначення.

У музиці К. Дебюссі немає образних конфліктів, переважає гра світло-тіней. Перехід арабески від теми до фігурації – це відображення тіньового контуру того, що раніше було яскраво освітлене. Різкі перемикання між контрастними епізодами втілюють не конфліктний, а *монтажний* принцип організації музичної драматургії. Подібного роду прийоми відображають амбівалентність, а іноді і багатозначність світу і відносин з ним людини.

У творах К. Дебюссі відсутні негативні емоції, критицизм, оціночне судження як таке. У цьому його творчість перегукується з ідеями ще одного знаменитого представника філософії життя – Ф. Ніцше, який писав, що «мораль – це зазнайство людини перед природою».

На цій підставі можна стверджувати, що відсутність моралізаторства, оціночних суджень стає частиною світогляду К. Дебюссі, передбачивши постмодернізм кінця ХХ ст. і мультикультуралізм початку ХХІ ст., як форма (і необхідна умова) співіснування у сучасному полікультурному світі.

Якщо композитори епохи класицизму намагалися відобразити в музиці об'єктивне буття, а романтики – розкрити внутрішній світ людини, її суб'єктивні переживання, то К. Дебюссі прагнув своєю музикою об'єднати людей один з одним і з навколишнім світом, природою. З одного боку, він не нав'язує ніяких суб'єктивних оцінок, проявляючи таким чином об'єктивність у творчості як характерну тенденцію для мистецтва ХХ століття. І разом з тим він передає музикою своє переживання істини.

Нова *символістська програмність* відкриває внутрішні концептуальні можливості музики, тобто вона розвивається зсередини зовні, від специфічних семантичних властивостей музичного тексту до їх визначення вже за межами такого тексту. Тобто символістська програма вже цілком належить самій музиці, і це оголошується, декларується символістами, як композиторами, так і поетами. Так. П. Валері писав: «Те, що було охрещене ім'ям «символізм», зводиться до спільного для численної плеяди поетів наміру відібрати у музики те, що їм має належати» [14, с. 97].

Висновки. Таким чином, «Острів радості» є яскравим втіленням принципів нової символістської програмності в фортепіанній творчості К. Дебюссі.

Потрапляючи на острів, герої як у міфології, так і в літературі зазвичай переживають глобальні зміни у свідомості, світогляді. У геніальному творі К. Дебюссі символ острова «входить у резонанс» з поняттям радості, яка, згідно з А. Бергсоном, приголомшує душу до самих її основ, завдяки чому душа «переживає містичне перетворення» [9].

«Острів радості» вражає своєю іскрометністю, викликаючи в світогляді слухача незворотні зміни, навчаючи радіти життю і по-справжньому цінувати його.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дебюсси К. Избранные письма. Ленинград : Музыка, 1986. 286 с.
2. Кокорева Л.М. Клод Дебюсси: Исследование. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
3. Кремлёв Ю.А. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1965. 792 с.
4. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Сов. композитор, 1985. 158 с.
5. Ніколаєвська Ю.В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 517 с.
6. Ровенко Е.В. Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. URL: <https://books.google.com.ua> (дата звернення: 09.02.2021).
7. Перич О.В. Р. Вагнер и К. Дебюсси: к вопросу о мифологических основах творчества. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/r-vagner-i-k-debyussi-k-voprosu-o-mifologicheskikh-osnovah-tvorchestva/viewer> (дата звернення: 02.03.2021).
8. Трессидер Д. Словарь символов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/408.php (дата звернення: 02.03.2021).
9. Ямпольская А. О радости: Бергсон и Янкевич. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-radosti-bergson-i-yankevich/viewer> (дата звернення: 02.03.2021).
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
11. Debussy C. Lettres a son editeur. Paris : A. Durand et fils, 1927. 190 p.
12. Liess A. Claude Debussy. Strassburg : Heitz, 1936. 427 p.
13. Djupdal K. Debussy at the piano. URL: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/> (дата звернення: 02.03.2021).
14. Valery, P. Variety. Paris: NRF, 1924 [in French].

REFERENCES

1. Debussy. Selected Letters. Leningrad: Music, 1986 [in Russian].
2. Kokoreva, L.M. Claude Debussy: Research. Moscow: Music, 2010 [in Russian].
3. Kremley, Yu.A. Claude Debussy. Moscow: Music, 1965 [in Russian].
4. Long, M. At the piano with Debussy. Moscow: Sov. Composer, 1985 [in Russian].
5. Nikolayevska, Y.V. Musical communication as an interpretive phenomenon (based on the creative work of the 20th – early 21st centuries). Doctor's thesis. Odesa: ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi, 2021 [in Ukrainian].
6. Rovenko, E.V. Time in philosophical and artistic thinking. Henri Bergson, Claude Debussy, Odilon Redon. Retrieved from: <https://books.google.com.ua> [in Russian].
7. Perich, O.V. R. Wagner and K. Debussy: to the question of the mythological foundations of creativity. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/r-vagner-i-k-debyussi-k-voprosu-o-mifologicheskikh-osnovah-tvorchestva/viewer> [in Russian].
8. Tressider, D. Dictionary of symbols. Retrieved from: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/408.php [in Russian].
9. Yampolskaya, A. About joy: Bergson and Yankelevich. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-radosti-bergson-i-yankelevich/viewer> [in Russian].
10. Jarocinsky, S. Debussy, impressionism and symbolism. Moscow: Progress, 1978 [in Russian].
11. Debussy, C. Letters to his editor. Paris: A. Durand et fils, 1927 [in French].
12. Liess, A. Claude Debussy. Strassburg: Heitz, 1936 [in German].
13. Djupdal, K. Debussy at the piano. Retrieved from: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/> [in English].
14. Valery, P. Variety. Paris: NRF, 1924 [in French].

УДК 78.071.1:780.614.331(477.83/.86)”1920/1930”

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-4>**Юрій Іванович Волощук**

ORCID: 0000-0003-0676-0222

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри виконавського мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

yurii.voloshchuk@pnu.edu.ua

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – проаналізувати скрипкову творчість українських композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття в аспекті виявлення взаємодії регіональних, загальнонаціональних та європейських культуротворчих та художньо-естетичних тенденцій. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному підході у розгляді культурологічних процесів, які охоплюють як історико-культурний, так і художньо-естетичний аспекти. На різних етапах дослідження було використано комплекс взаємопов'язаних і взаємодоповнюваних методів, зокрема теоретичного пошуку (аналіз, синтез, систематизація теоретичних даних) та музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає у тому, що автором досліджено стилеві напрями та жанри української скрипкової музики композиторів Східної Галичини протягом 20–30-х років ХХ століття; виявлено низку неопублікованих скрипкових композицій, які можуть поповнити навчально-педагогічний репертуар учнів та студентів. **Висновки.** Активізація професійної музично-освітньої та концертної діяльності в Галичині, котра була пов'язана з відкриттям Союзу співацьких і музичних товариств (1903), Вищого музичного інституту (1903) і Музичного товариства імені М. Лисенка (1907), спричинила позитивні зміни в композиторській творчості. Остаточним завершенням процесу професіоналізації можна вважати створення 1934 року Союзу українських професійних музик, у діяльності якого критерій музичного професіоналізму стає визначальним. Професіоналізація музикотворчого процесу сприяла розширенню жанрово-стильових орієнтирів, збагаченню структурно-композиційних форм. Поруч із обробками народних мелодій, варіаціями, рапсодіями, фантазіями, думками, шумками та іншими жанрами з'являються перші твори великої форми – скрипкові сонати. Серед стилевих напрямів скрипкової музики українських композиторів окресленого періоду домінуючими були позиції неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неофольклоризму.

Новітні тенденції в розвитку окресленої галузі були пов'язані насамперед з постатями професійних музикантів – В. Барвінського, В. Витвицького, М. Колесси, З. Лиська, С. Людкевича, Р. Придаткевича.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, скрипкова музика, композиторська творчість, жанр, стильовий напрям, Східна Галичина.

Voloshchuk Yurii Ivanovych, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Performing Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Genre and style palette of violin music of Eastern Galicia composers in the 20–30s of the 20th century

Research objective of the work is to analyze the violin music creativity of Eastern Galicia Ukrainian composers in the 20–30s of the 20th century in terms of identifying the interaction of regional, national, European cultural, artistic and aesthetic trends. **The research methodology** is based on an integrated approach in the consideration of culturological processes, which cover both historical-cultural and artistic-aesthetic aspects. At different stages of the study, a set of interconnected and complementary methods was used, in particular: theoretical search (analysis, synthesis, theoretical data systematization) and musicological analysis. **The scientific novelty** is that the author explores the stylistic trends and genres of Ukrainian violin music created by Eastern Galicia composers during the 20–30s of the twentieth century; a number of unpublished violin compositions have been discovered, which can supplement the educational and pedagogical repertoire of pupils and students.

Conclusions. Intensification of professional music-educational and concert activities in Galicia, which was associated with the foundation of the Union of Singing and Music Societies (1903), the Higher Music Institute (1903) and the Lysenko Music Society (1907), caused positive changes in compositional work. The creation of the Union of Ukrainian Professional Musicians in 1934, in whose activities the criterion of musical professionalism became decisive, can be considered the final completion of the process of professionalization. The professionalization of the music-making process contributed to the genre and style landmarks expansion, structural and compositional forms enrichment. Along with arrangements of folk melodies, variations, rhapsodies, fantasies, thoughts, noises and other genres, the first works of large form appeared – violin sonatas. Among the violin music stylistic trends of Ukrainian composers in the outlined period, the positions of neoclassicism, neo-romanticism, neo-impressionism and neo-folklore were dominant. The newest tendencies in the development of the outlined branch were connected foremost with the personalities of professional musicians such as V. Barvinsky, V. Vytytsky, M. Kolessa, Z. Lysko, S. Lyudkevych, R. Prydatkevych.

Key words: violin art, violin music, compositional work, genre, stylistic trend, Eastern Galicia.

Актуальність теми дослідження. Вивчення історії європейського скрипкового мистецтва як цілісного та взаємо-

пов'язаного явища неможливе без ґрунтового і всебічного аналізу зародження, становлення та розвитку національних виконавських і педагогічних шкіл, їх традицій та специфіки функціонування. Складовою частиною цього завдання є дослідження еволюційних процесів у скрипковому мистецтві Східної Галичини, яке пройшло тривалий шлях, збагативши світову музичну культуру іменами яскравих виконавців, талановитих педагогів та композиторів. Зокрема, досить яскравою та самобутньою є скрипкова творчість українських композиторів регіону першої третини ХХ століття, яка мала безпосередній вплив на формування національного інструментального стилю у загальноєвропейському контексті. Проте здебільшого вченими-музикознавцями досліджується камерно-інструментальна, фортепіанна та вокальна музика Західної України, а сольна скрипкова творчість залишається поза увагою.

Мета дослідження – проаналізувати скрипкову творчість українських композиторів Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття в аспекті виявлення взаємодії регіональних, загальнонаціональних та європейських культуротворчих та художньо-естетичних тенденцій.

Наукова новизна полягає у тому, що автором досліджено стильові напрями та жанри української скрипкової музики композиторів Східної Галичини протягом 20–30-х років ХХ століття; виявлено низку неопублікованих скрипкових композицій, які можуть поповнити навчально-педагогічний репертуар учнів та студентів.

Виклад основного матеріалу. Активізація професійної музично-освітньої та концертної діяльності в Галичині, котра була пов'язана з відкриттям Союзу співацьких і музичних товариств (1903), Вишого музичного інституту (1903) і Музичного товариства імені М. Лисенка (1907), спричинила позитивні зміни в композиторській творчості. Остаточним завершенням цього процесу професіоналізації, що відповідав етапові зрілості нації, можна вважати створення 1934 року Союзу українських професійних музик (далі – СУПром). Якщо в музичних установах початку століття було чимало аматорів, то в діяльності СУПрому критерій музичного професіоналізму стає визначальним. Ця музична спілка об'єднала музикантів, які переважно здобули освіту в кращих вищих школах Європи, та організувала їх у чотирьох секціях (композитор-

ській, музикознавчій, педагогічній і виконавській), визначаючи таким чином чотири напрями своєї діяльності.

Композиторська секція, до якої входили Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Стефанія Туркевич, Микола Колесса, Роман Сімович та інші, визначалася насамперед своєрідним обличчям так званої «празької школи», тобто тих музикантів, які отримали вишкіл у В. Новака у Празькій школі вищої майстерності. Важливим аспектом діяльності композиторської секції СУПроМу було окреслення шляху розвитку нової української музики, спрямованого в бік європейської професіоналізації зі збереженням неповторного національного обличчя.

У 20–30-х роках ХХ ст. українська музика Галичини почала наближатися до русла, в якому розвивалася європейська музична культура. Тому в галузі скрипкової музики (сольної та ансамблевої) цей період позначений різким загостренням художньо-стильової конфронтації між різними напрямками, стрімкою зміною нових художніх течій – тенденціями, характерними для розвитку композиторської творчості в країнах Європи першої половини ХХ століття.

Проте слід звернути увагу на ту особливість, що у сфері скрипкової музики більшість творів була написана композиторами-аматорами (М. Гайворонський, І. Левицький, Я. Ярославенко та інші), котрі дотримувались традиційних стилістичних і формотворчих принципів. Тому новітні тенденції в розвитку зазначеної галузі були пов'язані перш за все з посталями професійних музикантів – В. Барвінського, В. Витвицького, М. Колесси, З. Лиська, С. Людкевича, Р. Придаткевича.

Професіоналізація музикотворчого процесу сприяла розширенню жанрово-стилістичних горизонтів, збагаченню структурно-композиційних форм. Поруч із жанрами, які активно культивувалися ще в попередній період (обробки народних мелодій, варіації, рапсодії, фантазії, думки, шумки та інші), з'являються перші твори великої форми – скрипкові сонати. До цього жанру зверталися В. Барвінський, Б. Кудрик, Р. Придаткевич, С. Туркевич-Лукаїнович. Але порівняно з галицькою камерною фортепіанною музикою, де соната привертала увагу багатьох композиторів, у галузі скрипкової музики цей жанр перебував на етапі становлення.

Незначна популярність скрипкових сонат у галицькій музичній творчості була зумовлена двома чинниками.

По-перше, оскільки процес становлення скрипкового мистецтва Галичини в попередні періоди був тісно пов'язаний із побутуванням скрипки в народному середовищі, то, відповідно, жанр сонати не мав тут розвинених традицій. По-друге, позаяк тільки незначна частина галицьких композиторів орієнтувалася у скрипковій фактурі і технічних можливостях інструменту, володіла знанням драматургічних особливостей будови сонатного циклу, то продукування творів великої форми становило певні труднощі.

На жаль, жодна зі скрипкових сонат, створених українськими музикантами Галичини 1919–1939 рр., не була знайдена. Тому всі відомості про розвиток цього жанру скрипкової творчості можна почерпнути з деяких наукових розвідок, заміток у тогочасній періодичній пресі та часописах.

Для розвитку скрипкової музики Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. характерна низка напрямів:

- домінування творчих позицій неоромантизму;
- зародження рис імпресіонізму;
- поява експресіоністичних тенденцій;
- звернення до неокласичних музичних орієнтацій;
- започаткування неофольклористичного спрямування.

Ці напрями і тенденції виступають як у чистому вигляді, так і у взаємодії між собою. Спільною для них рисою є те, що вони, «адаптуючись» у скрипковій музиці Галичини, набули помітно «слов'янізованого» звучання.

Зростання національно-визвольного руху сприяло подальшому поширенню романтизму в галицькій музиці. Для композиторів-романтиків характерне глибоке проникнення у внутрішній світ людини, ліризм та емоційність звучання, широке використання народного матеріалу. У процесі розвитку нових жанрів романтичної музики чітко простежується національно-романтична тенденція, пов'язана з перетворенням народного епосу й оновленим трактуванням пісенного фольклору. Українські композитори Галичини найчастіше звертаються до тематичного матеріалу, пов'язаного з історією та національно-визвольною боротьбою народу, національними традиціями, фантастичними та казковими сюжетами, ліричними образами. Тому для періоду 20–30-х рр. ХХ ст. характерний подальший розвиток жанрів варіацій, фантазії, рапсодії, обробок народних пісень і танців, а також вальсу, мазурки, ноктюрну, елегії.

Скрипкова музика постромантичного спрямування стала предметом творчих експериментувань таких композиторів, як С. Людкевич, І. Левицький, Я. Ярославенко, М. Гайворонський, Я. Барнич, В. Витвицький, А. Гнатишин, Є. Форостина.

Романтичні традиції превалюють у творчості видатного західноукраїнського композитора С. Людкевича. Працюючи над написанням творів різних жанрів, він прагнув до синтезування досягнень світової музичної культури з особливостями національного музичного мислення, чим сприяв розвиткові композиторського професіоналізму.

Серед творів С. Людкевича 1919–1939 років є дві скрипкові мініатюри: «Чабарашка» (1920) і «Тихий спомин» (1921). «Тихий спомин» цікавий передусім своєю програмною основою. Це твір мрійливого характеру з деякими відтінками елегантності, що написаний під враженням нарису В. Стефаніка «Вечірня година». У цій скрипковій мініатюрі знаходимо взірці витонченого ліризму, вираження душевної теплоти, тонке розуміння духовного світу.

Найбільший інтерес з усіх скрипкових мініатюр Людкевича становить «Чабарашка» – своєрідна «творча стилізація» в дусі народного танцю. У «Чабарашці» вражає тонке відтворення не тільки особливостей народних танцювальних мелодій, але й виконавського стилю народних музикантів-скрипалів. В основі п'єси лежить тема, зразком для створення якої послужили народні коломийки-чабарашки. Для «Чабарашки» характерний коломийковий ритм і специфічні риси мелодичної лінії (невеликий діапазон, повторність коротких послівок).

Доволі велика кількість сольних та ансамблевих скрипкових композицій, написаних у національно-романтичному плані, належить перу Михайла Гайворонського (1892–1949). Незважаючи на те, що у 1923 році митець переїхав до Сполучених Штатів Америки, його твори постійно поповнювали педагогічний і концертний репертуар українських скрипалів і залишили помітний слід у скрипковій культурі Галичини.

Скрипкова творчість М. Гайворонського різноманітна за жанрами та образно-тематичною сферою. Значне місце у його композиторському доробку посідають твори, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з народною музикою. До скрипкових сольних композицій такого спрямування належать

«Варіації на українську тему», «Українські танці», «Українські народні пісні», «Рапсодія». Серед ансамблевих творів вирізняються струнні квартети «Морозенко», «Різдвяна сюїта» та «Коломийка» для струнного тріо.

У творчій спадщині М. Гайворонського є низка скрипкових п'єс, написаних у традиційних романтичних жанрах: «Елегія», «Колискова», «Пісня без слів», «Серенада». Композиторська діяльність митця спирається на лисенківський принцип народності в музиці (особливо в обробках народних пісень). Водночас відчутний вплив на формування творчого почерку композитора представників «перемишльської школи» (Матюк, Воробкевич), сентименталізм яких був близький його ліричній вдачі.

Про стиль М. Гайворонського можна судити з його листа, написаного А. Рудницькому 1945 р., в якому він, зокрема, зазначає: «Композиції дуже мелодійні і догідні до виконання; видержані під оглядом форми, дух у них український; лаконічні та непереладовані; гармонії суто консервативні і банальні; маю нахил до поліфонії. Живучи в часах «нової ери» української музики, головну увагу звернув на збереження нашого питомого культурного доробку, а в музичній мові найбільше спільного находив з матеріалом інших старих, українських композиторів...» [8, с. 145].

Найвагоміше місце в розвитку романтичних жанрів сольної скрипкової музики в Галичині впродовж 20–30-х років належить композиторові, скрипалю-виконавцю і педагогу Івану Левицькому (1875–1938). Прекрасно володіючи скрипкою, знаючи її технічні й виразові можливості, він створив велику кількість композицій, які виконувалися на різноманітних музичних імпрезах у Галичині, вивчалися учнями Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Для творчості І. Левицького притаманне образно-тематичне розмаїття та багатожанровість.

Важливим джерелом творчості композитора була народна музика. Це сприяло зверненню до жанрів, які вже мали міцні традиції в українській музиці: обробки народних мелодій, варіації, рапсодія, думка, шумка, сюїта. Серед таких творів найціннішими є «Українська шумка», «Другий український танок», «Українська рапсодія», «Мережка».

У період 1919–1939 років одночасно з домінуючим у скрипковій музиці Галичини неоромантичним напрямом

з'являються нові модерні течії, які співіснують, взаємодіють чи навіть конфліктують з ним і між собою на різних рівнях художнього мислення.

Значна роль у процесі модерного оновлення української музичної традиції належить представникам так званої «празької школи». Їхня творчість була позначена глибокою увагою до духу українського фольклору, а джерела інноваційних тенденцій, аналогічно до витоків західного модернізму, полягали в прагненні подолати певний культурно-естетичний традиціоналізм у національній музиці.

Вагомий вплив на оновлення музичної мови у скрипковому жанрі мав європейський імпресіонізм, який визначався зацікавленістю пейзажами, миттєвими змінами настрою музики, витонченою технікою чистих тонів. У галицькій музиці імпресіонізм виявився насамперед через посилення барвно-колеристичного фактору в гармонії та оркестровці.

Найяскравішим українським композитором, який зумів поєднати національну образність зі стилістикою тогочасної імпресіоністичної та пізньоромантичної музики, був Василь Барвінський. Вплив імпресіоністичної техніки найбільше позначився на принципах гармонії та фактури композитора. Варто підкреслити, що сполучити імпресіоністичну гармонію і традиційні жанри української музики було досить важко. Тому митець використовує виразові можливості варіантно-варіаційних форм, найбільш поширених у національному фольклорі. Видозмінюючи початковий варіант теми, Барвінський впроваджує типові імпресіоністичні прийоми – об'ємну, просторову фактуру або колористичні гармонічні зіставлення.

Романтична традиція втілюється через «образно-емоційну настроєність, яка зародилась у романтичну добу: перевага суб'єктивно-ліричного начала, камерності, елегантності, колористики народних «образів» [7, с. 17].

У низці скрипкових творів В. Барвінського, написаних у 30-х роках, чітко простежується синтез як постромантичних, так і імпресіоністичних рис. Серед таких композицій виразним національним колоритом і новочасними музичними засобами виокремлюються «Народна мелодія» і «Гумореска».

«Народну мелодію» засновано на найтиповіших українських мелодичних зворотах. Її початковий мотив нагадує відому ліричну пісню «Ой, не світи місяченьку». Розвиваючи цей наспів, композитор подає його в різних варіантах, користу-

ючись підголосковими та імітаційними проведеннями. Імпресіоністичного забарвлення п'єси надають часті тональні зіставлення епізодів, якими композитор користується у середній частині тричастинної форми. Особливо характерним є впровадження репризи, спочатку в тональності шостого мінорного ступеня і лише згодом в основній тональності – ля мінор.

В основі «Гуморески» лежить танцювальна тема з перемінною акцентністю, оспівуванням неопорних звуків і прихованою синкопованістю. У фортепіанній партії басові квінти з форшлагами наголошують слабкі долі тактів – чвертки, що викликає ритмічні зміщення щодо вісімкових синкоп мелодії. Середину тричастинної форми – невеликий епізод у повільному темпі – засновано на ліричній українській пісні з насиченим підголосками акомпанементом.

Підсумовуючи аналіз творчості В. Барвінського, відзначимо, що «кожна зі скрипкових мініатюр композитора характеризується майстерним втіленням народних джерел, характеру і колориту пісні чи танцю, філігранною відточеністю форми і найменшої її деталі» [6, с. 51].

Оригінальною й модерною музичною мовою і значним доробком у галузі скрипкової музики вирізняється творчість Романа Придаткевича. Серед його творів, написаних для скрипки з фортепіано, виокремлюються «Гуцульська сюїта», «Козацька сюїта», «Перша українська рапсодія», «Прелюдія, хорал і fuga», соната *Fis-dur*, велика кількість малих форм («Весільний начерк», «Пісня про чабана», три мініатюри на основі народних пісень).

Народна пісня і танець стали основним джерелом творчих шукань Р. Придаткевича. Наприклад, у скрипковому творі «Прелюдія, хорал і fuga» темою хоралу є пісня «Пречиста Діво Мати». Окремі частини «Першої української рапсодії» також тематично пов'язані з народною пісенністю. Рясне використання фольклорної тематики наявне у «Козацькій сюїті», «Гуцульській сюїті» та багатьох інших композиціях.

Проте слід відзначити, що в процесі опрацювання фольклорного матеріалу Придаткевич відходить від примітивного етнографізму. Народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває власну творчу думку, її мистецьке оформлення. За твердженням тогочасного музикознавця і композитора З. Лиська, «його досить відважні, барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного мислення,

різноманітне оркестрове звучання, опанування ним великих форм є складниками того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновітніших українських композиторів» [5, с. 22].

Ще однією модерною течією, вплив якої відчутний і в струнно-смічковій музиці Галичини, був неофольклоризм. Його витoki пов'язують перш за все з музикою Бартока, деякими творами Стравінського і Прокоф'єва. Зародження неофольклоризму в Галичині спричинене переосмисленням ставленням композиторів до давніх пластів фольклору як до джерела нової музичної виразовості.

Цей процес найповніше репрезентує творчість М. Колесси: «Колесса намагається вживати в своїх творах не безпосередню тематику народних пісень, але її первні, її питомий характер... У цьому творчому підході Колесса йде слідами мадярського композитора Белі Бартока, який своїми творами започаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народної музики з яскраво-модерною музичною мовою», – пише з цього приводу у своєму історично-критичному огляді «Українська музика» А. Рудницький [8, с. 170].

Особливо яскраво виявляється нове опанування фольклору в камерно-інструментальних творах Колесси кінця 20–30-х років. Це, зокрема, його квіртет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі. У квіртеті «яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднується з жорсткими гармонійними (полігармонійними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, з часто нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами» [9, с. 28].

Тричастинний фортепіанний квіртет М. Колесси відрізняється від попередніх ансамблів експресивною музичною мовою, великою динамічністю форми і своєрідною драматургією, за якої фінал фокусує найвагоміші тематичні елементи твору й стає «центром ваги» всього циклу.

Неофольклоризм не знайшов утілення у сольній скрипковій музиці галицьких композиторів періоду 1919–1939 рр. Проте окремі творчі спроби в цьому напрямі мали певний вплив на розвиток галузі та яскравіше виявилися протягом наступних етапів її еволюції.

Емоційні та естетичні протиріччя, пов'язані з тенденціями модернізму, спричинили повернення до естетичних орієнти-

рів класицизму. Музичне мислення знову спрямовувалось до виразності мелосу, прозорості гармонії та фактури, простоти форм, чіткості інтонаційних конструкцій, характерних для творчості Ж. Рамо і Ф. Куперена, Й. Гайдна і В. Моцарта.

Неокласичні музичні тенденції поширилися у творчості галицьких композиторів різних мистецьких спрямувань й орієнтацій. Проте неокласицизм в українській музиці Галичини не може трактуватися однозначно, лише як повернення до формотворчих і стилістичних традицій минулого та їх синтез із сучасними виражальними засобами. Цей новий напрям можна вважати частковою компенсацією за відсутність періоду музичної класики в Західній Україні. Новий класицизм відповідав прагненням молодих галицьких митців створити національну композиторську школу на основі апробованих часом музичних конструкцій, виразових засобів, засад розвитку.

Тенденції неокласицизму застосовувалися в різних формах і на різних рівнях музичного мислення і набули значного поширення в галузі скрипкової творчості. Добираючи жанри для написання струнно-смичкових композицій, українські музиканти віддавали перевагу скрипковій сонаті, фортепіанному трію, струнному квартету, сюїті для скрипки з фортепіано. У разі побудови композиційної структури найпопулярнішим був сонатний цикл з домінуючим сонатним алєгро. У взаємодії жанрового і формального рівнів з музичною мовою творів утворювались несподівані жанрово-стильові поєднання: класичні форми і типи фактури «забарвлювалися» фольклорним колоритом завдяки вживанню мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів народної музики західноукраїнського регіону.

Найбільш плідним композитором-неокласиком у камерно-інструментальному жанрі був Борис Кудрик (1897–1950). Незважаючи на «традиційну музичну мову, близьку до віденських класиків, – як зазначає Ю. Булка, – твори Б. Кудрика знаходили шлях до слухача й визнання прискіпливої музичної критики» [1, с. 571].

Сучасна дослідниця західноукраїнської музичної культури 20–30-х рр. ХХ ст. Н. Костюк доводить причетність музичного стилю композитора до епохи бідермайера. Вона пише: «Ця ідеологічно-естетична «антитеза» творчості Б. Кудрика до загального мистецького напрямку була зумовлена застережливою позицією щодо поглиблення бідермайєрівських

тенденцій, котрі виявлялись у творах композитора найяскравіше. Класична нормативність мислення, проступаючи крізь призму почувань та виразовості бідермайєрівського сприймання, була стрижнем його стилю» [4, с. 158].

У творчому доробку Б. Кудрика є ціла низка скрипкових творів, які мали популярність серед слухачів і входили до репертуару провідних виконавців.

Серед них – три сонатини для скрипки з фортепіано (g-moll, a-moll, es-moll), соната для скрипки соло, дві сонати, п'єса «Ліричні хвилини», мініатюри «Гетьманський гавот», «Арія», фортепіанне тріо, струнний квартет [3, с. 27–28]. У спогадах Василя Витвицького про музичне життя в Галичині подаються відомості стосовно менюету для скрипки й фортепіано «Спомин з Коломиї», написаного Б. Кудриком у залізничному вагоні дорогою до Львова [2, с. 59].

Про високий художній рівень скрипкових творів композитора свідчить той факт, що його соната ля мінор для скрипки й фортепіано 1932 року була нагороджена на конкурсі музичної секції Об'єднання українських організацій в Америці і 1934 року виконувалася в містах Північної Америки та Європи відомим скрипалем і композитором Р. Придаткевичем [2, с. 59]. Але, на жаль, значна частина творів Б. Кудрика була знищена після його безпідставного арешту й ув'язнення в 1945 р.

Серед віднайдених композицій – «Дитячі транскрипції 21 народної мелодії» для трьох скрипок і п'єса «Малий скрипач» для скрипки і фортепіано. Ці твори були призначені для вивчення скрипачами-початківцями, вони становлять певну цінність для поповнення сучасного педагогічного репертуару.

Висновки. Узагальнюючи розвиток скрипкової музики 20–30-х років ХХ століття, зазначимо, що новітні тенденції у скрипковій творчості пов'язані насамперед з посталями професійних митців, які отримали фахову підготовку в консерваторіях Європи. Тому в їхній сольній та ансамблевій скрипковій музиці відчутне різке загострення художньо-стильової конфронтації між різними напрямками, спостерігається стрімка зміна нових художніх течій.

Для розвитку скрипкової музики Східної Галичини окресленого періоду характерним є культивування низки стильових напрямів, а іноді і їх поєднання в межах одного твору. Домінуючими були позиції неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неофольклоризму.

Професіоналізація музикотворчого процесу, удосконалення техніки композиторського письма, збільшення спектра засобів художньої виразності сприяли розширенню жанрово-стилістичних горизонтів, збагаченню структурно-композиційних форм. Поруч з обробками народних мелодій, інструментальними мініатюрами, варіаціями, рапсодіями, фантазіями, думками, шумками з'являються перші твори великої форми – скрипкові сонати.

У цьому дослідженні накреслені лише основні тенденції розвитку музикотворчого процесу у Східній Галичині періоду першої третини ХХ століття. Її проблематика передбачає потребу подальшого ґрунтовного вивчення часткових проблем, пошуку дискографії, джерельних і нотних матеріалів, що значно збагатить українську музичну спадщину.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Булка Ю.П. Музична культура Західної України. *Історія української музики*: у 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4: 1917–1941. С. 545–589.
2. Витвицький В. Музичними шляхами: спогади. Мюнхен : Едмонтон, 1989. 215 с.
3. Козулькевич Є. Українська скрипкова література. *Українська музика*. Львів, 1938. Ч. 2. С. 27–28.
4. Костюк Н.О. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій : дис. ... канд. мист. : 17.00.01. Київ, 1998. 267 с.
5. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження). *Музика*. Київ, 1995. № 6. С. 22.
6. Павлишин С.С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
7. Павлишин С. Львівські музиканти та «празька школа». *Союз Українських Професійних Музик у Львові: матеріали і документи*. Львів, 1997. С. 17.
8. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
9. Стельмашук Р. Нові напрями в творчості українських галицьких композиторів першої половини ХХ століття (до 1939 року). *Союз Українських Професійних Музик у Львові: матеріали і документи*. Львів, 1997. С. 19–20.

REFERENCES

1. Bulka, Yu.P. (1992). *Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy [Musical culture of Western Ukraine]*. *Istoriia ukrainskoi muzyky: u 6 t. Kyiv: Naukova dumka. T. 4: 1917–1941. P. 545–589 [in Ukrainian]*.

2. Vytvytskyi, V. (1989). *Muzychnymy shliakhamy: spohady* [Musical ways: memories]. Edmonton. 215 s. [in Ukrainian].
3. Kozulkevych, Ye. (1938). *Ukrainska skrypikova literatura* [Ukrainian violin literature]. *Ukrainska muzyka*. Lviv. Ch. 2. S. 27–28 [in Ukrainian].
4. Kostiuk, N.O. (1998). *Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy 20–30-kh rokiv XX stolittia: idei postupu ta rozvytok natsionalnykh tradytsii* [Musical culture of Western Ukraine in the 20-th and 30-th of the XX century: ideas of progress and development of national traditions]: dys. ... kand. myst.: 17.00.01. Kyiv. 267 s. [in Ukrainian].
5. Lysko, Z. (1995). *Roman Prydatkevych (do 100-richchia vid dnia narodzhennia)* [Roman Prydatkevych (to the 100th anniversary of his birth)]. *Muzyka*. Kyiv. No. 6. S. 22 [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn, S.S. (1990). *Vasyl Barvynskyi* [Vasyl Barvinsky]. Kyiv: Muz. Ukraina. 88 s. [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn, S. (1997). *Lvivski muzykanty ta “prazka shkola”* [Lviv musicians and the “Prague school”]. *Soiuz Ukrainykykh Profesiinykh Muzyk u Lvovi: materialy i dokumenty*. Lviv. S. 17 [in Ukrainian].
8. Rudnytskyi, A. (1963). *Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad* [Ukrainian music: a historical and critical review]. Miunkhen: Dniprova khvyliia. 406 s. [in Ukrainian].
9. Stelmashchuk, R. (1997). *Novi napriamky v tvorchosti ukrainskykh halytskykh kompozytoriv pershoi polovyny 20 stolittia (do 1939 roku)* [New directions in the work of Ukrainian Galician composers of the first half of the 20th century (until 1939)]. *Soiuz Ukrainykykh Profesiinykh Muzyk u Lvovi: materialy i dokumenty*. Lviv. S. 19–20 [in Ukrainian].

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-5>**Вадим Олександрович Ракочі**

ORCID: 0000-0003-4025-2213

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,

викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни»

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

v-r-99@ukr.net

ОРКЕСТР В ОРГАННИХ КОНЦЕРТАХ ГЕОРГА ФРІДРІХА ГЕНДЕЛЯ

Актуальність. Рідкісне висвітлення оркестровки та функцій оркестру в Концертах для органа з оркестром Оп. 4 Г.Ф. Генделя пояснює актуальність пропонованого дослідження. **Мета роботи** – розглянути особливості оркестровки органних концертів Оп. 4 крізь призму взаємодії між солістом та оркестром і вплив оркестровки на музичну форму. **Методологія.** Застосовано історичний, компаративний та системний методи, а також аналіз оркестровки з метою вияву рівнів взаємодії між солістом і оркестром та впливу оркестровки на процеси жанро-і формоутворення. **Наукова новизна** полягає у першому в українському музикознавстві аналізі специфіки оркестровки інструментальних концертів Г.Ф. Генделя. Проаналізовано витоки оркестрового стилю Г. Ф. Генделя (оперний оркестр та численні експерименти в ньому), що пояснює органічність театральності і в органних концертах. Наголошено на продовженні композитором тембрових експериментів у концертному оркестрі: використання сурдин на струнних інструментах на forte й неодноразовий виклад tutti на pianissimo; схильності нюансувати забарвлення звучання завдяки приєднанню чи виключенню духового інструмента; модифікація балансу звучання і, як наслідок, зміна жанрової моделі у разі заміни органа на клавесин тощо. Підкреслено важливість переоркестрування як прийому, що дозволяє композиторові виявити всі сторони характеру музичного матеріалу й утворити потрібний емоційний акцент. Зазначено міцний взаємозв'язок між трансформацією оркестровки та опорою на інструментальний концерт чи concerto grosso. Простежено побудову містків у не лише класичну, а й романтичну епохи. **У висновках** наголошено на численних функціях оркестру в концертах, особливо підкреслено визначальне значення оркестровки для взаємодії чи опозиції двох сторін у кожному творі залежно від художньої мети, підсумовано аргументи на користь першості Г.Ф. Генделя

як винахідника жанру концерту для органа з оркестром та пояснено відмінності трактування органа у творчості Г.Ф. Генделя і Й.С. Баха.

Ключові слова: Концерт для органа з оркестром, Г.Ф. Гендель, оркестровка, стиль.

Rakochi Vadym Oleksandrovych, PhD of Art Criticism, Postdoctoral Researcher at the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lecturer at the Cycle Commission “Musical Theoretical Disciplines” at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

The orchestra in Handel's organ concertos

Relevance: Research works on orchestration and orchestra's functions in Handel's Concertos for organ and orchestra Op. 4 are still rare. The main objective of the article is to consider the features of the orchestration of Handel's organ concertos Or. 4 through the prism of the interaction between the soloist and the orchestra and the impact of orchestration on the musical form. **Methodology:** historical, comparative, and systemic methods are used, as well as the analysis of orchestration in order to identify the levels of interaction between the soloist and the orchestra and to reveal the impact of orchestration on the processes of genre and form creation. **The scientific novelty** lies in the first analysis of the specifics of orchestration in Handel's instrumental concertos in Ukrainian musicology. The origins of Handel's orchestral style lie in the opera orchestra and numerous experiments in it. This explains the organic nature of theatricality in the organ concertos. Emphasis is placed on the composer's continuation of timbre experiments in the concerto orchestra: the use of muted strings on the forte and the tutti despite the pianissimo; the tendency to nuance sound colors due to the inclusion or exclusion of woodwind instruments; the change of the instrumental balance, and as a consequence, the genre model if the harpsichord replays the organ, etc. The importance of re-orchestration as a particular technique is emphasized. This feature allows the composer to reveal all aspects of the character of the musical material and to create a subtle emotional accent. There is a strong relationship between the transformation of orchestration and the reliance on a solo concerto or concerto grosso. The construction of bridges in the following epochs is traced, not only in the Classical but also in Romanticism. **The conclusions** stress a number of orchestra functions, the significance of orchestration as a means to emphasize the interaction or the opposition between the two sides in the concerto depending on the artistic purpose, summarize the arguments in favor of Handel's primacy as the inventor of the organ and orchestra concerto genre, explain the differences in the approaches to the organ by Handel and Bach.

Key words: Concerto for organ and orchestra, Handel, orchestration, style.

Актуальність теми дослідження. Творчість Г.Ф. Генделя незмінно привертає дослідників, проте увагу розподілено вельми нерівномірно: в центрі – опери й ораторії, на периферії – інструментальна музика. До того ж висвітлення різних аспектів останньої не є однаковим. Акцент робиться на сти-

льових (поєднання характерних ознак музичного мистецтва Франції, Італії, Німеччини, Англії), жанрових (концерт і оркестрова сюїта) та фактурних мікстах (поліфонія та гомофонія). Водночас особливості оркестровки інструментальних концертів, незважаючи на її формотворчу та експресивну функції й низку значущих в історичній перспективі рішень стосовно взаємодії соліста й оркестру, майже не розглянуто дотепер. Викладене пояснює актуальність пропонованої статті.

Г. Роббінс висвітлює виконавський аспект органних концертів та органічність їх появи саме у Г.Ф. Генделя, який прославився своїми імпровізаціями [13, с. 165–166]. В. Томпсан підкреслює часте виконання нових органних концертів у перервах між ораторіями (щоправда без уточнення того, йдеться про концерти для органа *solo* чи для органа з оркестром) [14, с. 154]. Дж. Кітс зазначає, що «Гендель ніколи не розглядав концертну форму як священну», а лише як слушну можливість для демонстрації «добре тренованої віртуозності» [11, с. 217]. Зазначені риси, очевидно, віддзеркалюються у розмаїтті побудови концертів, вільній послідовності частин, відмові від обов'язкових темпових контрастів, незмінних у концертах Г.Ф. Телеманна і Й.С. Баха.

Оркестровку Г.Ф. Генделя в жанрі опери, крім зазначених розвідок, також висвітлюють у працях, присвячених здобуткам композитора у цьому жанрі (Л. Кириліна [4], І. Федосеев [5]), а також з історії оркестру (Л. Гуреев [1], А. Карс [8], П. Беккер [6]). П.Х. Ланг контекстуалізує Г.Ф. Генделя до особливостей епохи й розмірковує щодо його схильності використовувати камерні склади в концертах і операх (на відміну від ораторій). Це пояснює схильність до використання клавесина у складі *basso continuo* у цих жанрах і органа в ораторії [9, с. 664]. Ця теза може бути поясненням мотивації композитора обрати для солювання в концерті саме орган. Н. Зейфас приділяє основну увагу *concerti grossi*, проте певні її спостереження можуть бути екстрапольовані й на органні концерти (як-от згадування німецької традиції до змішаного, струнно-духового складу оркестру) [3, с. 23]. Незважаючи на значну увагу, приділену оркестру Г.Ф. Генделя, дотепер відсутні праці щодо специфіки оркестрування його органних концертів.

Викладене зумовлює **мету статті** – розглянути особливості оркестровки органних концертів ор. 3 Г.Ф. Генделя крізь

призму взаємодії між солістом та оркестром і вплив оркестровки на музичну форму.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві аналізується специфіка оркестровки інструментальних концертів Г.Ф. Генделя.

Виклад основного матеріалу. Головним чинником формування генделівського оркестру є оперний жанр, який стає основою для творчих експериментів. Витоки загального дизайну та оркестровки епізодів грози чи корабельної аварії слід шукати в операх Ж.Ф. Рамо. Вони віддзеркалюються в численних інструментальних епізодах опер Г.Ф. Генделя: танці з «Альцінії», сцена привороту засинання в «Орlando» чи томління Клеопатри в «Юрії Цезарі». Незважаючи на певну обережність композиторів першої половини XVIII століття щодо вияву специфіки окремого інструмента, ставлення до тембру в оркестрі невпинно змінюється, хоча й повільно. Окрім прямого свідчення (розгорнуті *obbligato*), цей процес виявився й опосередковано завдяки нечастим включенням в оркестр незвичних інструментів, починаючи з другої третини XVIII століття. А. Лув'є і П. Кастане [10, с. 13–14] виявили чи не перше в історії використання екзотичних інструментів саме в операх Г.Ф. Генделя: (*glockenspielen a clavier* (дзвіночки з клавіатурою), тамбурина та *triangle évoquant* (трикутника, що пробуджує) у танці Давида з опери «Саул» чи *violette marine* (*petite viole douce* – маленька ніжна скрипка) в «Орlando», тобто задовго до опер «Викрадення із сераля» та «Чарівна флейта» В.А. Моцарта або «Військова симфонія» Й. Гайдна.

Хоча у концертному оркестрі Г.Ф. Гендель уникає подібних експериментів (якщо не врахувати волинку в *Сьомому концерті* з Ор. б), однак вплив оперного мистецтва на жанр залишається незмінним: підкреслена театралізованість, пунктирний ритмічний малюнок і притаманна французькій увертюрі послідовність темпів. Водночас в органних концертах максимально виявляється така риса таланту Г.Ф. Генделя, як дар натхненно, невимушено, захоплено імпровізувати. Отож, елементи оперного жанру, французької сюїти, німецької схильності до органа, давніх англійських виконавських традицій та італійського інструментального концерту на плідному ґрунті віртуозної гри Г.Ф. Генделя утворили унікальний поліжанровий і полінаціональний мікст – визначальну рису генделівського стилю загалом. Однак зацікавлення Г.Ф. Ген-

дея органним концертом може пояснити не лише схильність до імпровізацій, а й семантику органа. Ситуацію якнайкраще описує Е. Вінтерніц: «Цей інструмент [орган] також відбиває кульмінацію барокової майстерності, технології, нові досягнення теорії акустики. Останнім (проте не менш важливим) є те, що він є символом теологічного розуміння Всесвіту як *органуму*, заново і назавжди вибудованого Творцем» [16, с. 268].

Майже всі вищезгадані дослідники вважають Г.Ф. Генделя винахідником органного концерту (П. Холман із цим не згоден [12, с. 13]). Так чи інакше, але жанр органного концерту — це єдиний тип клавірної музики, яка привертала увагу композитора після 1730-х років (ще до органних концертів ор. 4 Г.Ф. Гендель уже використав концертну форму для взаємодії органа і оркестру далекого 1707 року в ораторії «Тріумф Часу і Правди»).

Творча спадщина Г.Ф. Генделя нараховує по два цикли інструментальних (органних) та *concerti grossi* (деякі з *Concerti grossi* ор. 3 містять сольну партію гобоя, що зумовило неофіційну назву «гобойні концерти»), а також кілька *Concerti a due cori*. До концертів певною мірою можна зарахувати і дві оркестрових сюїти. Органні концерти було видано двома збірками (ор. 4 у 1738 та ор. 7, 1760, *posthumous*) по шість концертів у кожному. Обсяг статті змушує сконцентруватися лише на ор. 4. Ці концерти мають примітку «*For the Harpsichord or Organ*» (для клавесина чи органа). Вірогідним поясненням може бути факт поширення їх партитур за підпискою «для домашнього музикування на клавесині за відсутності органа». Потрібно врахувати і факт, що у першій половині XVIII століття в Англії грали майже виключно на органах з одним мануалом, не використовуючи педальні звуки та спираючись на типову клавесинну фактуру: Альбертієві баси, арпеджіо та фігурації, які повторюються [7, с. 343]. У цьому відмінність від німецьких органів, які, мабуть, через домінування поліфонічного викладу завжди мали педаль.

За участі оркестру відмінність звучання органа з педаллю та без неї не є критичною, хоча і й помітна для слуху. Водночас у сольних епізодах потрібно призвичаїтись до відсутності характерних для органа грандіозності і глибини. Однак є й зворотна сторона такої могутності: під час поєднання з оркестром масштабне звучання інструмента, що солює,

може поглинути не надто великий оркестр (застереження щодо реальності такого сценарію століттям пізніше робить Г. Берліоз [2, с. 314–315.]). Отож, використання органа без педалей у жанрі інструментального концерту має переваги. Г.Ф. Гендель міг використати педальний орган (кілька таких інструментів було у Лондоні), але пристав на альтернативний, виходячи з практичних та, ймовірно, естетичних міркувань. Зазначена дилема – велич звучання чи гармонічність поєднання з оркестром – ще одне пояснення, чому інструмент, який посідає центральне місце у творчості Й.С. Баха, займає зовсім іншу нішу в Г.Ф. Генделя.

Оркестровано концерти ор. 4 для двох гобоїв та струнних інструментів, до яких у деяких концертах може доєднатися фагот (дублює низькі струнні). У *Шостому концерті* гобої замінені на флейти. Залежно від значення, яке надається дерев'яним духовим інструментам, вони можуть випускатися на окремому рядку (*Перший і Четвертий концерти*, два гобої грають в унісон) або мати спільний рядок зі скрипками (*Другий і П'ятий концерти*, кожен гобой дублює партію перших чи других скрипки відповідно). У такому разі композитор використовує позначення *Viol.* або *Tutti*, регулюючи залучення гобоїв і впливаючи на відтінок звучання оркестру. Дивовижним є ефект, утворений *pianissimo* всіх струнних за умови мовчання дерев'яних духових інструментів та органа (*Andante з Четвертого концерту*). Струнні інструменти точно повторюють матеріал, щойно викладений солістом, але зовсім в іншому забарвленні. Це приклад переоркестрування, який стає рушійною силою розвитку твору. За характером звучання епізод нагадує навіть не В.А. Моцарта, а Ф. Шуберта.

Більшість концертів є сольними, однак у *Третньому* виявляються риси *concerto grosso*, що спричиняє зміну функцій органа. Ор. 4 включає шість три- або чотричастинних концертів. Два з шести концертів починаються швидким темпом, решта – повільним чи помірним. Сольна партія у *Першому концерті* містить басову лінію та верхній голос, залишаючи простір для імпровізації виконавця, що дуже типово для викладу того часу. Це дещо ускладнює розуміння наміру композитора, адже робить їх виконання сучасним органістом таким, що віддзеркалює *його* індивідуальний смак, хоча і в межах певного ліміту, встановленого крайніми голосами партії. Хоча чимало місць потребують значної вправності, навіть

віртуозності (шістнадцятки у швидкому темпі в *Allegro*), фактура залишається досить прозорою через відсутність педалей на органі. Різні фактури (поліфонічна, гармонічна і унісонна) постійно змінюють одна одну (як-от початок *Allegro* у *Першому концерті*), додаючи викладу значної динаміки, і дозволяють уникнути перевантаженості звучання.

Початок *Першого концерту* в душі французької увертюри зі швидкою трансформацією характеру, темпу і типу взаємодії соліста з оркестром зі вступом другого (італійського за характером тематичного матеріалу) є прикладом проростання імпровізаційного начала на рівні жанру і підкреслення трансформацій завдяки викладу в оркестрі. Перші 23 такти – це зіставлення *tutti* і *solo*. Незважаючи на імпровізаційність соліста, функції обох сторін однакові, чому також сприяє акордова фактура, яка забезпечує рівнозначність кожної лінії. Вступ другої теми означає безперервні трансформації органа: ліва рука дублює струнні інструменти, а у верхньому голосі – витримане тло (унісонна фактура, тт. 24–26); ліва рука виконує функцію *basso continuo*, дублюючи струнні, а в правій руці – мелодія (гомофонна фактура, тт. 27–35). Низькі струнні майже безперервно дублюють басову лінію в партії органа, відчутно зміцнюючи її під час використання швидких тривалостей у верхньому голосі, що посилює взаємодію вертикального та горизонтального начал. Включення (у перших трьох частинах) чи виключення (як-от в *Andante*) гобоїв є регулятором не тільки щільності викладу, а й колориту: у першій частині Г.Ф. Гендель кілька разів протиставляє звучання оркестру з та без гобоїв. Різниця під час прослуховування навіть більш очевидна, ніж під час читання партитури, адже два гобої мають надто характерний тембр, аби розчиритися у звучанні невеликого струнного оркестру. Цей прийом не лише спричиняє тембровий ефект, а й підкреслює численні модифікації ролі соліста і глибину проникнення матеріалу під час взаємодії соліста й оркестру.

Перша частина *Другого концерту* – у душі французької увертюри з незмінним унісоном органа і оркестру, що утворює особливо величне й урочисте звучання, яке вражає слухача силою і глибиною. Це приклад абсолютної єдності соліста й оркестру без натяку на окрему характеристику кожного. Перше *tutti* другої частини має гнучкий ритмічний малюнок, ніби імпровізаційність, іманентно притаманна солістові, про-

никла і в оркестр. Сольні епізоди, які часто містять певні нові інтонаційні поспівки, підкреслено віртуозно, але з опорою на *ostinato* шістнадцятками. Ритмічна (а часом і тематична) несхожість *tutti* і *solo* епізодів лежить в основі їх контрасту. Завершення другої частини – наочний приклад розвитку музичного матеріалу завдяки оркестровці: зіставлення *tutti* і *solo* стають неймовірно короткими, що максимально динамізує матеріал, привносить у виклад діалогічність, викликаючи в уяві сцену в опері (тт. 49–58). Третя частина – усього шість тактів. Це імпровізація соліста, але з легкими акцентами акордів оркестру, який нагадує про свою присутність, демонструючи цілковиту підтримку солісту. Мабуть, вона дає найкраще уявлення щодо манери виконання Г.Ф. Генделя. Закінчує концерт витончений менует, який через ліричний характер не стільки урочисто і переконливо підсумовує цикл, скільки залишає питання відкритим (у душі романтичної світлої мрії). Цьому сприяє поширеність тихих динамічних відтінків і практична відсутність підкреслено гострих контрастів. Напівтони і напівтіні утворює не лише послідовне *pianissimo* (включно з останніми тактами концерту), а й витримані ноти в партії органа і струнних інструментів, які за тихої динаміки звучать дещо розмито і таємниче, та різноманітні за щільністю і тембрами зіставлення інструментів, які раптово будять і відразу заколисують слухача.

Третій концерт – це *concerto grosso*: групу *concertino* утворюють скрипка і віолончель, *grosso* – струнні інструменти з гобоями в унісон та *continuo*. Заміна органа на клавесин у цьому концерті особливо відчутна через сприйняття жанровій трансформації, адже за умови наявності органа формується інший баланс сил і з'являється певна конкуренція солістам *concerto grosso*. Ці зміни ясно чути під час порівняння двох варіантів виконання (з органом та без нього). Очевидним прикладом є друга частина. Після солювання струнних інструментів у першій частині друга містить тривалий епізод *solo* для органа (клавесина). Вступ органа сприймається як поява третього соліста, тоді як виконання цього епізоду на клавесині утворює менш глибокий контраст і сприймається як темброве варіювання теми. З кожним наступним *solo*-епізодом ефект лише посилюється, підкреслюючи неоднаковий характер звука між оркестром (група *concertino* приєдналась до *grosso*) та солістом.

У *Четвертому концерті* привертають увагу контрастні зіставлення тембрів: оркестр включається лише на кілька долей із метою підкреслення кадансу кожні два такти (тт. 20–27). Це утворює дивне відчуття прискорення і гальмування: енергія шістнадцяток у партії органа настільки значна, що навіть вступ усього оркестру не здатен її абсорбувати. Проте оркестр гальмує рух, хоча слух за інерцією «продовжує» пульсацію. Це майстерна знахідка композитора, який глибоко відчуває оркестр, аби втілити художній задум. Також потрібно згадати перегукування між скрипками, посиленими гобоями, та альтами (тт. 51–57). Хоча цей прийом використано на тлі тих самих шістнадцяток, під час прослуховування звертається увага на незначну відмінність щільності під час повторення поспівки альтами. Це чергове підтвердження того, що оркестрування – це мистецтво. Взаємодія між органом і оркестром особливо послідовна у другій частині: кожна зі сторін експонує різний музичний матеріал, обмінюючись зі своїм візаві (як-от тт. 18–22). Важливу експресивну функцію має переоркестрування, як-от виклад першого тематичного блока органом і лише струнним оркестром *pianissimo* (гобої та фаготи не грають в *Andante*) виявляє дві сторони його характеру (тт. 1–8): чітко організовану вертикаль під час першого виконання і дещо розмиту – під час другого.

У *П'ятому концерті* привертає увагу тонка гра тембрів і сили звучання під час перегукувань у сициліані (тт. 1–3, третя частина): під час руху вниз Г.Ф. Гендель виключає гобої, а вгору – скрипки. Відмінність забарвлення особливо помітна на тлі незмінного звучання органа. Початок сициліані оркестровано камерно, тому великий зал ніби миттєво стискається до невеликого приміщення. Ефект утворює переключення між масивним груповим і м'яким камерним викладами, які співіснують в одному творі, підтверджуючи схильність композитора до жанрового симбіозу в будь-який момент. У завершальній частині оркестр вступає лише кілька разів: на початку, з метою підкреслення модуляції в тональність домінанти і наприкінці. Це утворює своєрідні «перегукування» щільності і барви на відстані.

Оркестрування *Шостого концерту* є особливо яскравим і вишуканим, зважаючи на темброві експерименти. Композитор замінює 2 гобої на 2 флейти (які записано на одному рядку з першими та другими скрипками). Низькі струнні гра-

ють *pizzicato*, а решта струнних інструментів мають у партії позначку *con sordino*. Допускається заміна органа не лише на клавесин, а і на арфу – рідкісний у середині XVIII століття інструмент. Найбільш примітним в усьому є позначення *forte*. Річ у тім, що поєднання засурдиненої гри і голосної динаміки навіть у сучасній музиці – явище нечасте. Сурдина не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони. За умови тихої динаміки цей ефект виявляється м'якіше, тоді як на *forte* він буде максимально вираженим. Очевидно, зазначені зміни викликані трансформацією характеру музики, адже більш легкий, веселий і піднесений він потребував іншого втілення. Тому композитор, пропонуючи *іншу*, ніж у попередніх концертах, оркестровку наголошує на її невід'ємності від інших засобів музичної виражальності. Мелодія і гармонія залишаються важливими чинниками утворення певного художнього образу, проте й оркестрування набуває значення принципово важливого прийому, хоч поки і не на постійній основі. У другій частині Г.Ф. Гендель відмовляється від *pizzicato* як невідповідного настрою частини, прийому. На зміну пустошам приходять зосередженість і наспівність. Проте оркестрування не стає менш дієвим. Ця частина нагадує не аріозо самотнього героя, а розгорнуту оперну сцену, у якій герой довіряє оркестру свій сум. Звісно, важливою для утворення відповідного настрою є мелодія, яка містить виразні стрибки вгору і вниз, які можуть перевищувати октаву (т. 34), а нерівномірні паузи додають викладу речитативності. Однак незмінно важливим є оркестр: він не спостерігач, а активний учасник діалогу, який у разі відхилення в паралельний мажор підтримує оптимізм соліста точним унісонним дублюванням мелодії (тт. 26–28) і, співчуючи, узгоджує із солістом низхідний рух вниз на *diminuendo* (тт. 30–34), виключивши на цей час флейти (вони знову зазвучать у т. 43 з появою *crescendo* – прикладі перманентної уваги до сили і відтінку тембру кожної партії).

Висновки. Проведений аналіз демонструє особливе значення оркестровки як засобу музичної виражальності в органічних концертах Г.Ф. Генделя. Вона значно посилює діалогічне начало і сприяє цілком природному (для Г.Ф. Генделя) проникненню елементів театру в концерт. Зміни в оркестровці дозволяють наголосити на взаємодії чи опозиції двох сторін у концерті залежно від художньої мети, етапу розвитку і жанрових особливостей окремих частин. Оркестр виконує важливу фор-

моутворювальну функцію, наголошуючи появою *tutti* кадансу чи наступного розділу форми й утворюючи глибокий контраст з епізодами *solo*. Перманентна увага до змін щільності викладу і відтінку тембру (близька численність струнних і духових інструментів, не зовсім схожа на сучасний оркестр, гарантувала добре прослуховування останніх під час дублювання і відчутну зміну характеру звука під час мовчання духових), очевидно, спростовує поширену думку про неуважність композиторів бароко до змін колориту, якими б зародковими вони не були.

Г.Ф. Гендель (як натуралізований англієць) використовував виключно інструмент без педалей: для католиків і англіканців орган використовувався переважно для супроводу хорового співу, тоді як у Німеччині токати, прелюдії та фуги більше сприяли його сольному використанню. Це спричиняє сприйняття органа в Німеччині позареальним і позачасовим сакральним інструментом, тоді як для англійців він був концертним, розважальним і секулярним інструментом. Отож, для Й. С. Баха орган – це засіб донести до Неба воління душі, тоді як для Г. Ф. Генделя – це інструмент для експонування земних пристрастей для публіки у концертному залі. У цьому принципова відмінність трактування органа Г.Ф. Генделем та Й.С. Бахом і можливе пояснення створення концертів для органа з оркестром першим, а також цілковита неможливість появи такого різновиду концертів у другого: «розкішна віртуозна органна музика Баха – токати і фуги – лежать поза сферою концерту; віртуозна музика Генделя – у ній» [15, с. 62].

Незважаючи на кілька більш ранніх звернень до комбінування органа як інструмента, що солює, з оркестром у концертному творі іншими композиторами, послідовність праці Г.Ф. Генделя, масштабність і глибина цих творів, а також очевидність більшої опори в них, ніж у *concerti grossi*, на вівальдівську модель жанру, дозволяють назвати саме цього композитора винахідником жанру концерту для органа з оркестром, в якому інструмент, що солює, залишається непорушним символом епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуревич Л.И. История оркестровых стилей. Москва : Композитор, 1997. 208 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса). Москва : Музыка, 1972. Т. 2. С. 311–527.

3. Зейфас Н.М. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва : Музыка, 1980. 80 с.
4. Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 388 с.
5. Федосеев И.С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720—1728): Исследование. Санкт-Петербург : Сударыня, 1996. 160 с.
6. Bekker P. The Story of the Orchestra. New Work, NY : W. W. Norton & Company, 1936. 320 с.
7. Bukofzer M. Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton, 1947. 489 p.
8. Carse A. The orchestra in the XVIIIth century. Cambridge [Eng.] W. Heffer & sons Ltd, 1940. 176 p.
9. Lang P. H. George Frideric Handel. New York : Norton, 1977. 731 p.
10. Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris : Combre, 1997. 128 p.
11. Keates J. Handel, the man and his music. New York : St. Martin's Press, 1985.
12. Holman P. Did Handel Invent the English Keyboard Concerto? // The Musical Times. Vol. 144, no. 1883. 2003. P. 13–22.
13. Robbins H. C. Handel and his world. Boston : Little, Brown, 1984. 256 p.
14. Thompson W. Handel. London ; New York : Omnibus Press, 1994. 192 p.
15. Veinus A. The concerto. New York : Dover Publications, 1964. 317 с.
16. Winternitz E. The evolution of the Baroque Orchestra // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New York, NY : Metropolitan Museum of Art, 1954. Vol. 12. No. 9. P. 258–275.

REFERENCES

1. Gurevich L. I (1997). *History of orchestral styles* [Istoriya orkestrovoykh stiley]. Moscow: Composer. [in Russian].
2. Berlioz G. (1972). *Big treatise on instrumentation and orchestration (with additions by Richard Strauss)* [Bol'shoy traktat po instrumentovke i orkestrovke (s dopolneniyami Rikharda Shtrausa)]. Moscow: Music, 1972. T. 2. S. 311–527. [in Russian].
3. Zeyfas N. M. (1980). *Concerto grosso in Handel's works* [Concerto grosso v tvorchestve Gendelya]. Moscow: Music. [in Russian].
4. Kirillina L. V. (2019). *Theatrical vocation of Georg Friedrich Handel* [Teatral'noye prizvaniye Georga Fridrikha Gendelya]. Moscow: Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory". [in Russian].
5. Fedoseev I. S. (1996). *Handel's operas and the Royal Academy of Music in London (1720-1728)*. Research. [Opery Gendelya i Korolevskaya akademiya muzyki v Londone (1720—1728): Issledovaniye]. St. Petersburg, Madame: 1996. [in Russian].

6. Bekker P. (1936). *The Story of the Orchestra*. New Work, NY : W. W. Norton & Company. [in English]
7. Bukofzer M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton. 489 p. [in English]
8. Carse A. (1940). *The orchestra in the XVIIIth century*. Cambridge [Eng.] W. Heffer & sons Ltd. [in English]
9. Lang P. H. (1977). *George Frideric Handel*. New York : Norton. [in English]
10. Louvier A., Castanet P. A. (1997). *L'orchestre*. Paris : Combre. [in English]
11. Keates J. (1985). *Handel, the man and his music*. New York : St. Martin's Press. [in English]
12. Holman P. (2003). Did Handel Invent the English Keyboard Concerto? *The Musical Times*. Vol. 144, no. 1883. P. 13–22. [in English]
13. Robbins H. C. (1984). *Handel and his world*. Boston : Little, Brown. [in English]
14. Thompson W. (1994). *Handel*. London ; New York : Omnibus Press. [in English]
15. Veinus A. (1964). *The concerto*. New York : Dover Publications. [in English]
16. Winternitz E. (1954). The evolution of the Baroque Orchestra. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York, NY : Metropolitan Museum of Art. Vol. 12. No. 9. P. 258–275. [in English].

УДК 78 (477);783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-6>**Світлана Степанівна Гуральна**

ORCID: 0000-0001-5056-1664

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри мистецьких дисциплін

та методик їх навчання

Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії

імені Тараса Шевченка

sveta_guralna@ukr.net

ПАРАЛІТУРГІЙНІ ПІСНІ ЯК СКЛАДНИКИ БОГОСЛУЖІТЬ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

Мета роботи – систематизувати паралітургійну спадщину та висвітлити стилістику духовних пісень як складників церковних богослужінь у творчості композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. **Методологія дослідження** спирається на комплекс методів: історико-ретроспективний для відтворення історико-суспільного середовища в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ століть; системний для аналізу духовно-хорової творчості галицьких композиторів у контексті функціонування літургійного обряду Української Греко-Католицької церкви; музично-аналітичний для музикознавчого, аналітичного дослідження духовно-хорових творів галицьких композиторів; метод узагальнення для об'єднання та згрупування досліджених матеріалів за єдиними характерними ознаками та зазначення особливостей стилістики духовних пісень як складників церковних богослужінь.

Наукова новизна полягає в тому, що паралітургійна творчість композиторів Галичини розглядається в контексті духовно-мистецького життя регіону; проведена пошукова робота нотних матеріалів та введено у науковий обіг раніше не досліджені пісні композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть, серед яких – твори І. Біликовського, М. Копка, Д. Січинського, Т. Купчинського, Б. Кудрика; висвітлено стилістику паралітургійних пісень, які виконуються під час богослужінь та становлять їх невід'ємну частину.

У статті зазначено, що завдяки поширенню в краї напівпрофесійного хорового і загальнонародного (самолівка та ерусалимка) співу у церковно-музичній практиці та орієнтації місцевих хорів на нескладний виконавський репертуар священники, регенти та професійні композитори фіксували у нотах численні пісні та оформлювали їх у цілі

збірники. Швидко практичне втілення пісенного репертуару зумовило його жанрову різноманітність, представлену у чотирьох групах паралітургійних творів. У **висновках** зазначено, що на основі дослідження свхаристійних пісень, різдвяних коляд, великопісних та воскресних пісень у творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть виявлено їх особливу стилістику, оперту на церковно-співочі традиції краю, традиції духовних концертів XVIII століття, здобутки композиторів «перемишльської школи», фольклорні та романтичні віяння епохи.

Ключові слова: галицькі композитори, духовно-хорова творчість, паралітургійні пісні, музична стилістика.

Huralna Svitlana Stepanivna, Candidate of Art History, Senior Lecturer at the Department of Art Disciplines and Methods of Teaching of Taras Shevchenko Regional Humanitarian-Pedagogical Academy of Kremenets

Paraliturgical songs as components of worship in the works of Galician composers of the late XIX – first half of the XX centuries

The purpose of the work is to systematize the paraliturgical heritage and to cover the style of spiritual songs as components of church services in the works of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries. **The research methodology** is based on the set of methods: historical-retrospective for the reproduction of the historical and social environment in Galicia at the end of the XIX – first half of the XX centuries; systematic for the analysis of the spiritual and choral works of Galician composers in the context of the functioning of the liturgical rite of the Ukrainian Greek Catholic Church; musical-analytical for musicological, analytical research of spiritual and choral works of Galician composers; a method of generalization to combine and group the researched materials according to the only characteristic features and to indicate the peculiarities of the stylistics of spiritual songs as components of church services.

The scientific novelty is that the paraliturgical work of Galician composers is considered in the context of the spiritual and artistic life of the region; research work of musical materials was carried out and previously unexplored songs of composers of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries, including works of I. Bilykovsky, M. Kopko, D. Sichynsky, T. Kupchynsky, B. Kudryk, were put into scientific circulation; highlights the style of paraliturgical songs that are performed during worship and are an integral part of them.

The article notes that due to the spread of semi-professional choral and folk (samolivka and jerusalymka) singing in church music practice and the orientation of local choirs to a simple performing repertoire, priests, regents and professional composers recorded numerous songs in notes and arranged them into goals. The rapid practical implementation of the song repertoire led to its genre diversity, represented in four groups of paraliturgical works. **The conclusions indicate** that on the basis of the study of Eucharistic songs, Christmas carols, Lent and Sunday songs in the works of Galician composers of the late XIX – first half of the XX centuries revealed their special style,

based on church-singing traditions of the region, traditions of spiritual concerts of the XVIII century, achievements of composers of the “Przemysł school”, folklore and romantic trends of the era.

Key words: Galician composers, spiritual and choral works, paraliturgical songs, musical stylistics.

Актуальність теми дослідження. Сучасне покоління переживає насичений науково-технічний прогрес, вирішує низку економічних, медичних проблем та водночас перебуває у пошуку нового світорозуміння та світосприйняття. Епоха новітнього часу, що спричинила сутнісні зміни в ментальності, зумовила переусвідомлення системи цінностей. Саме тому нині активізується діяльність учених, митців, просвітників та громадських діячів у сфері духовності, особливо у галузі церковно-музичного мистецтва, що впливає на формування аксіологічного світогляду суспільства.

На цьому тлі особливо важливим є вивчення церковно-музичної творчості українських композиторів кінця XIX – першої половини XX століть, дослідження яких тривалий час заборонялося під гаслом різноманітних політичних ідеологій, що десятиліттями «зомбували» свідомість населення. Незважаючи на численні дослідження процесів розвою духовної музики у працях М. Антоновича [1], С. Гуральної [4], І. Бермес, Ж. Зваричук, Н. Костюк, Л. Мазепи, Ю. Медведика [14], Л. Мороз, І. Матійчин [11; 12], О. Мануляка, О. Попович, М. Черепанина [18], Ю. Ясіновського, опубліковані та доступні громадськості твори сучасників Л. Дичко, О. Козаренка, О. Камінського, Л. Лещук, В. Степурка, паралітургійна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть залишається не досить вивченою.

Мета дослідження – систематизувати паралітургійну спадщину та висвітлити стилістику духовних пісень як складників церковних богослужінь у творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть.

Галичина впродовж кінця XIX та першого сорокаліття XX століття вирізнялася багатоаспектними проявами християнського життя провідної на цих теренах Греко-Католицької церкви та її ж намаганням забезпечити широкомасштабний духовно-мистецький, у тому числі й церковно-співочий розвиток. Поширення в краї напівпрофесійного хорового та загальнонародного (самолівка та ерусалимка) співу у церков-

но-музичній практиці зумовило орієнтацію місцевих хорів на нескладні богослужбові піснеспіви та молитовні пісні у загальнонародній церковно-співочій стилістиці. Священники і практики церковного співу намагалися фіксувати у нотних зразках усе, що співалося, оформлюючи такі твори у цілі збірники та навіть навчальні посібники для дяківських бурс чи народних шкіл. При цьому показово, що їх негайне практичне втілення приводило до поступового збільшення добору відповідних засобів музичної виразності, властивих академічному хоровому стилю, та зростання рівня виконавської складності. Саме тому церковно-музична творчість галицьких композиторів жанрово досить розмаїта і кількісно чисельна. Представлені у ній композиції на тексти Св. Письма чи частини богослужіння у концертному руслі, а також духовні твори на авторські та фольклорні тексти релігійної тематики сприяли виникненню основних жанрово-стилістичних напрямів, репрезентованих гармонізаціями або перекладеннями традиційних одноголосих наспівів, оригінальною авторською творчістю в межах церковних традицій і паралітургікою.

У спадщині церковної музики кінця XIX – першої половини XX століть окремого розгляду потребують **паралітургійні композиції**, тобто **твори, що допускаються до виконання у храмі та поза ним**¹. Дослідженням цього пласту музичної творчості займалося широке коло музикознавців. Зокрема, натеper відомо, що питання стилістики давніх духовних пісень, їхній вплив на розвиток інших музичних жанрів були предметом уваги Т. Шеффер, Т. Булат, О. Шреєр-Ткаченко [12, с. 9], О. Гнатюк [2], Ю. Медведика [14; 15], С. Щеглової [21], Т. Пасічинського [16], М. Черепанина [18], Л. Шевчук-Назар

¹ Їх появу пов'язують із періодом XVIII ст., коли на теренах Галичини до східної літургії в Уніатській Церкві все частіше стали долучатися елементи з латинського богослужіння, зокрема, впровадження практики співу духовних пісень на літургії. Таким чином, ці пісні отримали назву паралітургійних і виконувалися під час храмових дій та долучалися до певних богослужбових чинів. Згодом (на початку XX ст.) відбувався процес поступової емансипації зазначених іманентних особливостей таких творів і внаслідок активного процесу творення духовної музики спектр їх жанрових різновидів досить розширився аж до великих складних музичних форм, на зразок кантати чи мотету. Тому нині під назвою **паралітургійні твори** маємо на увазі духовну музику релігійної тематики як церковного, так і концертного призначення.

[19], О. Зосім [6] та інших. Проте комплексне дослідження стилістики паралітургійної творчості галицьких композиторів досі не здійснювалося. **Науковою новизною** стане розгляд духовно-хорової творчості композиторів Галичини в контексті мистецького життя регіону та музикознавчий аналіз раніше не описаних нотних матеріалів пісень композиторів кінця XIX – початку XX століть.

Виклад основного матеріалу. Поєднання фаху композитора та регента у діяльності греко-католицьких священників часто зумовлювало практично-ужитковий характер їхньої творчості, яка була призначена для забезпечення церковних потреб. Водночас наприкінці XIX століття сакральний чинник активізувався й у творчості професійних композиторів, які перебували у середовищі інтенсивного обговорення релігійних та обрядових питань. Так з'явилися збірки «Йорданські пісні» для чоловічого та мішаного хорів (ч. 7, ч. 16), «Євхаристійні пісні» для чоловічого та мішаного хорів, «Західно-українські коляди на мішаний хор» Й. Кишакевича, «Христос воскрес» Т. Кириловича, «Коляди» зі «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» для мішаного хору С. Людкевича (Львів, 1922), «Великопостні пісні» І. Біликовського тощо.

Релігійна тематика була настільки актуальною, що галицькі композитори зверталися не тільки до типових малих пісенних форм (у тому числі і т. зв. василіянських та нововасиліянських пісень² О. Вітошинського, В. Барвінського, І. Біликовського, Ф. Колесси, Б. Кудрика, С. Людкевича³, В. Матюка, Я. Ярославенка та ін.), а й до масштабних, складних хорових полотен (мотетів, кантат тощо), навіть з використанням інструментального супроводу, заздалегідь призначених до концертного

² Музикознавці Б. Кудрик, С. Людкевич, Л. Кияновська, І. Матійчин до зразків галицької паралітургійної музики часто використовують термін «василіянська» або «нововасиліянська пісня» залежно від періоду їх написання [12, с. 10]. За їхніми переконаннями, василіянські релігійні пісні -

³ Вперше порівняльну характеристику давніх василіянських пісень із нововасиліянськими здійснили С. Людкевич та Б. Кудрик. У їхніх відгуках переважала негативна оцінка, викликана невисоким рівнем тогочасного церковного співу та невідповідністю новостворених пісень очікуванням музикантів-фахівців щодо відродження «золотої доби» духовної музики.

виконання. До таких творів відносимо: «Хвалить діти Господа: Псалом 112. Мотет для чол. хору а сарелла» Б. Кудрика, «Кантату в честь митрополита Кир Андрея на жін. хор у супроводі фортепіано і фісгармонії» Й. Кишакевича та інші.

Отже, **жанрова палітра паралітургійних творів** композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття **представлена:**

– піснями як складниками канонічних церковних богослужінь, до яких відносимо твори, внесені в упорядковані чи систематизовані видання, зокрема: пісні під час Служби Божої (відокремлені у творчості Й. Кишакевича, окремі пісні-молитви М. Копка, В. Стеха), колядки та їх обробки (у спадщині В. Матюка, І. Біликовського, Д. Січинського, С. Людкевича, Й. Кишакевича, Б. Кудрика, В. Стеха), воскресні (Й. Кишакевича, С. Людкевича, Т. Кириловича), йорданські пісні (Й. Кишакевича);

– піснями принагідними до подій земного життя, що тематично апелюють відповідному обряду. Це весільні (І. Біликовський) і похоронні пісні (Й. Кишакевич, Б. Кудрик);

– піснями малих форм на окремий випадок (пісні до Господа (на честь Господських свят), пісні до Богородиці (до Богородичних свят), пісні до Святих) та як символ молитви-прохання про вирішення побутових колізій переважно моралізаторського змісту (покаяльні, про смерть, страшний суд). До написання таких творів звертались В. Матюк, О. Нижанківський, М. Лончина, І. Дуцько, І. Кипріян, М. Копко, Й. Кишакевич, М. Гайворонський, В. Стех, Б. Кудрик та інші;

– паралітургійними творами складних форм (мотетами, кантатами тощо) на тексти Св. Письма, а також авторські і фольклорні тексти релігійної тематики, навіть із використанням інструментального супроводу, заздалегідь призначеними для концертного виконання (твори І. Біликовського, Й. Кишакевича, Б. Кудрика та інші).

Жанровою особливістю всієї паралітургійної групи творів галицьких композиторів є великий ступінь творчої свободи художнього вирішення, відсутність канонічних рамок і функціонального спрямування. Мелодичне зерно таких творів переважно становили церковні наспіви чи усно передані давні канти та псалми, про що писав М. Юрченко: «Хорові канти швидко увійшли до концертного репертуару і з часу відро-

дження української національної церкви активно впроваджувалися в церковний ритуал, певною мірою замінюючи такий поширений колись жанр релігійної творчості, як «духовний концерт» [21, с. 123]. Це пояснює явище одночасного існування рукописів із використанням терміна «пісня» та присутності, окрім назви твору, письмових вказівок зі стилістичним забарвленням, зокрема, таких як обробка староцерковного наспіву, кант чи псалма (напр., почаївський кант XVII ст. «Пасли пастирі» в опрацюванні Б. Кудрика 1938 року тощо).

Часто мелодії духовних пісень ставали матеріалом для хорового аранжування, фундаторами якого, на переконання музикознавців Г. та Ю. Медведиків, були В. Матюк, О. Нижанківський, О. Вітошинський, або ставали цінним мелодико-інтонаційним фондом для нових літургійних церковно-музичних композицій «з виразною опорою на національному мелосі, здавна закованому в позацерковних піснеспівах, у яких віками шліфувалися та утверджувалися музично-лексичні первні національної музичної мови» [14, с. 234].

Аналізуючи рукописи та опубліковані збірники галицьких композиторів, до першої групи пісень відносимо **духовні твори, які є органічними складниками канонічних богослужінь**. Їх презентують збірники «Пісні підчас Служби Божої» (1898), «Євхаристійні пісні» для чоловічого та мішаного хорів 1908 року та «Церковні пісні на жіночий хор» (Ч. 14 із серії видань «Духовно-музичні твори Й. Кишакевича», написані в 1921–1923 роках) Й. Кишакевича та «Молитва кь Богородицѣ» («Подъ Твою милость прибѣгаемъ») із збірника «Частина церковна. Число 2» М. Копка (Перемишль, 1900).

Зазвичай такі твори писалися для виконання до і після церковних служб та для супроводу прийняття таїнства Причастя. Стилістично вони не могли відрізнятися від традицій церковно-співочої практики, а тому вбирали у себе звороти популярних церковно-обрядових (коляди, щедрівки) та світських («старогалицька елегія», ліричні солоспіви, марші, танцювальні мелодії тощо) наспівів, а також певні прийоми європейської професійної музики, що яскраво втілювалося у творчих зразках Й. Кишакевича.

Зокрема, у його піснях, як правило куплетної форми, простежується тонка передача змісту віршів, відтінення глибоких думок і почуттів за допомогою професійних засобів музичної виразності, що спричинює їх різнохарактерність та різножан-

ровість [9, с. 37]. Так, пісня «В страсі і покорі»⁴ об'єднує у собі два протилежні образи – покаяння і прославлення, «Піснев Херувимів» передає святковий настрій завдяки невтомному маршовому пунктирному ритму.

Мелодія пісень Й. Кишакевича переважно демонструє псалмодійну монотонну речитацію самолікового типу та хвилеподібний розвиток, інколи широкого діапазону (септима, секста, квінта), із секвенціями, фразувальними повторами, інтонаціями романсового типу. У гармонії панують тоніко-домінантові співвідношення, часто використовується романтична домінанта з секстою (D⁶), класичні кадансові звороти, допоміжні та прохідні функції, відхилення та навіть модуляції («Перед Тобою» g-moll→B-dur) у тональності першого ступеня спорідненості, підготовлені відповідними альтераціями шаблів ладу. Його пісням властива прозора акордова фактура із яскравим проявом гетерофонії (підголосковості). Виписаний темп, агогічні відхилення, штрихи та динаміка вказують на продуманість і ретельність композиторського підходу у доборі засобів музичної виразності.

Цілісності кожному твору надають певні стилістичні уподобання автора. Зокрема, присутнє триголосся із переважаючим терцієво-секстовим співвідношенням верхніх голосів та басовою гармонічною основою суголосні зі стилістикою давніх кантів; розходження голосів з унісону в триголосся та синхронний рух усіх голосових партій, що споріднені із традиціями народного пісенного мистецтва.

Складником першої групи пісень є **колядки** та їх обробки⁵. Вони виконуються згідно з християнськими традиціями у

⁴ Точна авторська назва пісні, зазначена композитором Й. Кишакевичем. Загалом, у поданій статті всі зазначені назви пісень та збірників подані згідно з автентичними назвами тогочасних видань.

⁵ Варто зазначити, що на початку XVIII століття такі паралітургійні пісні називали духовними кантами або псальмами. Опісля, поступово фольклоризуючись, їх почали називати різдвяними духовними піснями, наголошуючи на їх релігійно-євангельському, біблійному чи християнському змісті. Й лише у середині XIX століття завдяки І. Франкові, котрий у своїй праці «Наші коляди» вперше вжив терміни «церковні коляди» та «пісні набожні», різдвяні пісні почали називати церковними колядами. Ця назва з часом закріпилася не тільки в науковій літературі, а й серед широких верств населення й останнім часом стала домінуючою, хоча в деяких збірках чи наукових працях присутні назви релігійні чи християнські колядки. Нині прийнято розмежовувати поняття обряду Коляда і різдвяних пісень, які називаємо колядками.

церквах перед богослужінням, під час Євхаристії та після Служби Божої аж до свята Богоявлення, після відзначення якого парафія продовжує співати коляди аж до Свята Стрітеня [14].

У період першої третини ХХ ст. жанр церковної колядки⁶ пройшов секуляризацію і впевнено посів своє місце ні тільки у фольклорній спадщині українців, а й у професійній музиці. Численна увага композиторів до прославних творів сформувала традицію хорових обробок пісень різдвяної тематики, яка жива і нині (згадаймо обробку пісні «Не плач, Рахиле» М. Скорика). Давнє походження текстів церковних коляд (різдвяних пісень чи кантів) утворили поцінований пласт напівпрофесійної авторської культури барокової доби, яка нерідко у своїй музичній складовій частині є близькою до стилістики народної та світської пісні в площині інтонаційності та частково метроритміки, але водночас відрізняється еволюцією ускладненості музичної тканини. Це яскраво простежено в опублікованих виданнях І. Кипріяна («Церковні коляди» з другої частини збірника «Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альт»⁷, Перемишль, 1882 р. [8]), обробки коляд «Бог предвічний» та «Христос родився» збережені в рукописі та написані ймовірно у 1882–1892 рр.), О. Нижанківського («Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских»⁸, збірка «Коляди О. Нижанківського: Для чоловічого хору без супров.», 2-е вид., 1893), В. Матюка («Шість коляд для мішаного хору», 1873; збережена рукописна збірка «Пісні на Рождество: Коляди» для мішаного хору, 1895 року; «Нуте, нуте», «Витай Ісусе» із перемишльського «Зборника церковно-народныхъ пѣсень» 1900 року Віктора Матюка і Феоділа Луцика, колядки із Ч. 3 і Ч. 4 «Руського спі-

⁶ Зауважмо, що значна кількість текстів і мелодій колядок походить з XVII–XVIII століть і вперше найбільш репрезентативно була представлена у «Богогласнику», який вийшов у Почаєві Волинської губернії в 1790 році та його перевиданнях XIX ст.

⁷ Церковні колядки (іх усього вісім) поміщені в другій частині. Серед них – «Бог ся рождає», «Нова радість стала», «Христос родився» та інші.

⁸ «Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских» О. Нижанківського були видані у 90-х роках XIX ст. Екскурсійно розглядаючи цей збірник, не виключаємо наявність його повторного видання. Адже дослідниками О. Письменною та О. Цибух-Петришин зазначається датування однотипного збірника із аналогічними складниками другого примірника 1893 року [17, с. 170].

ваника для шкіл народних» 1884 року [13], перевиданого 1905; розділ «Пісні на Різдво Христове» із «Співаника церковно-народного для шкіл народних» В. Матюка, 1911 року), М. Копка («Бог предвічний», «Вселенная, веселися» і «Вістку голосить», що увійшли до збірки «Церковно-музичні твори» (він же й її упорядник), виданої в 1887 р. [7, с.142]), І. Біликовського («Збірник коляд на хор діточий або жіночий також і мужеский в супр. фортепяна», 1909⁹), Д. Січинського (колядки із збірника народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна» [5] на голоси дівочі у супроводі фортепяна, Перемишль, 1904¹⁰; збірник для фортепіано «Христос родив ся» (Ч. 1)¹¹ Станіславів, без дати¹²), С. Людкевича (розділ III «Пісні на Різдво Христове» із «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народніх напівів», Львів, 1922¹³), Т. Купчинського (збірка «Бог предвічний наро-

⁹ До збірника 1909 року увійшли «Бог предвічний», «Согласно съпівайте», «Возвеселім ся», «Вселенная весели ся», «На небі зірка», «Дар нині пребогатий», «Нова радість стала», «Христос родив ся», «Ой дивна, дивна», «В галицкій землі».

¹⁰ У цьому збірнику подано дві церковні колядки – «Нова радість стала» та «Вселенная веселися», що були аранжовані для двоголосого дитячого хору й призначені для виховання в школярів національного й релігійного духу.

¹¹ Його збірник «Христос родив ся» Ч. 1 був підготовлений у Станіславові, скоріш за все, на початку ХХ століття. Зважаючи на мовленнєву стилістику, припускаємо, що він міг бути виданий у період від 1900 по 1909 роки. Пізніше (в 1950-х роках) збірник був надрукований невеличким накладом у Вінніпегу (Канада) без зазначення видавництва і року видання.

¹² У 2012 році В. Дутчак та І. Новосядла на основі Канадійського примірника в Івано-Франківську перевидали збірку Д. Січинського «Христос родився». До нього увійшло двадцять чотири церковні колядки: «Вселенная весели ся», «Радуйте ся усі люди», «Радість нам ся явила», «Дивная новина», «Нова радість стала», «Бог ся раждає», «Дар нині пребогатий», «Нині Адаме», «Розвеселім ся всі», «Предвічний родив ся», «Бог предвічний», «Всі разом съпівайте», «Христос родив ся», «Небо і земля», «Новая радість», «В яслах лежить», «Возсіявий над сонце», «Дивная новина», «На небі зірка», «Стань Давиде», «Увидів Бог Сотворитель», «Не плач Рахиле», «Херувими съвят», «О предвічний Боже».

¹³ До розділу входять: «Всяческая десь радости» (А. Нанке), «Бог предвічний», «Возвеселім ся», «Радість нам ся явила», «Вселенная весели ся», «Наш Адаме», «Нова радість стала», «Видів Бог, видів Сотворитель», «Небо і земля».

дився», Львів, 1924¹⁴; збірка «Вселенная веселися», Львів, 1928¹⁵; розділ «Коляди» зі збірника «Хорові твори», Львів, 2010¹⁶, в якій зроблено передрук коляд зі збірки «Бог предвічний народився»), Й. Кишакевича (збірка «Західно-українські коляди на мішаний хор», 1922¹⁷), В. Барвінського (збірник «Колядки і щедрівки на фортеп'яні з підлуженим текстом», 1931) та інших.

Для кращого розуміння ускладненості стилістики жанру церковної колядки протягом першої третини ХХ ст. варто зазначити основні прерогативи у доборі засобів музичної виразності аранжувань того чи іншого композитора. Так, детальний музично-стилістичний огляд творів І. Кипріяна здійснено у статті О. Письменної та О. Цибух-Петришин «Колядки та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів ХІХ - першої половини ХХ століть». Ними зауважено квадратну періодичність побудов, гомофонно-гармонічний виклад із відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості, а також відзначено ідентичність колядки «Христос родився» із колядкою О. Нижанківського [17, с. 169–170].

Очевидно, що «Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских» О. Нижанківського були видані у 90-х роках ХІХ ст.¹⁸.

¹⁴ Збірка нараховує п'ятнадцять відомих галицьких коляд. Серед них – «Бог предвічний», «Бог народився», «Херувими свят», «Вселенная веселися», «У Вифлеємі», «Всі разом співайте», «Радість нам ся явила», «Нова радість стала», «Новая радість», «На небі зірка» (за В. Матюком), «Стань Давиде», «Слава во вишніх Богу», «Не плач Рахиле», «Нині Адаме», «Всяческая десь радости» (змодифікована на «Все сьогодні радістю наповнилося»).

¹⁵ На жаль, зміст збірки «Вселенная веселися» невідомий через відсутність оригіналу [1, с. 9].

¹⁶ Збірка сучасного формату надрукована Я. Крилошанською під назвою «Гадей Купчинський. Хорові твори» у Львові 2010 року.

¹⁷ Зазначена збірка (Ч. 1) вважається найбільш вдалою порівняно із обробками коляд для двоголосного дитячого хору чи для чоловічого складу. У ній поміщено 23 колядки: «Бог народився», «Бог предвічний», «Бог природу», «Видів Бог», «Вселенная веселися», «Всі разом співайте», «Дар нині пребагатий», «Дивная новина», «Марія Діва», «Небо і земля нині ликує», «Небо і земля нині торжествує», «Нині Адаме», «Нова радість стала», «Новая радість», «О Превічний Боже», «Превічний родився», «Радуйтеся усі люди», «Возвеселімся», «Сіяючий над сонце», «Стань Давиде», «Тайна нам ся явила», «Херувими свят», «Цвіт над цвіти».

¹⁸ Екскурсійно розглядаючи цей збірник, не виключаємо наявність його повторного видання. Адже дослідниками О. Письменною та О. Цибух-Петришин зазначається датування однотипного збірника із

Для його творів характерна гармонізація на основі класичного чотириголосного викладу із дотриманням нормативного голосоведення (але зустрічаються і паралелізми квінт, як у колядці «Стань Давиде») із очевидними елементами, типовими для народного багатоголосся. Майже всі вони написані у куплетній формі із заспівом і приспівом, а також з дотриманням періодичного антифонного чергування партій соліста і хору. У них «домінує гармонічне колоритування народної мелодії, в якій однією з характерних особливостей можна назвати барвисті звукокомплекси, що досягаються альтерованими змінами в акордовій побудові, хроматичними ходами по неакордових альтерованих звуках» [17, с. 172–173].

Для обробок колядок В. Матюка характерна примітивна гармонізація тонікодомінантовими співставленнями, двоголосний виклад із частково виписаною терцієвою второю нижнього. Наприклад, його колядка «Нуте, нуте» написана у куплетній формі із рисами простої тричастинної форми (АВА). Твору властива стилістика народного багатоголосся із гетерофонічним розходженням октавного унісону на три голоси (дискант, альт, бас), проста однофункційна гармонізація в межах одного-двох тактів, що збагачується відхиленням у тональність домінанти. Колядка «Витай Ісусе», написана у традиційній куплетній формі заспів-приспів, вирізняється дво-триголосним викладом, використанням прохідних гармонійних співзвуч (II₂, VII) та ладовою перемінністю, характерною для народних пісень.

Віднайдена у збірнику «Бог ся раждає» та перегармонізована сучасником І. Легким колядка М. Копка «Вістку голосить», за словами автора, є незмінним варіантом оригіналу. Збережена куплетна форма (заспів-приспів), повторення інтонаційних фрагментів із поступовим збільшенням інтервальних скачків (з терції на зм. 4), що зумовлюють відхилення в тональність II ступеня діатоніки, рух мелодії по звуках VI⁵₃ та T⁶₄ і є характерними особливостями музичної мови М. Копка.

Колядки І. Біликовського поєднують народність засобів музичної виразності та класичність форм для їх втілення.

аналогічними складниками другого примірника 1893 року [17, с. 170]. Оскільки усі 20 коляд співпадають у змістовій порядковості, то вважаємо, що віднайдений нами збірник і зазначене музикознавцями видання є однаковими, а останній був просто перевиданий самим автором через невеликий проміжок часу.

Різдвяні пісні ускладнені появою фортепіанного супроводу прозорої фактури із танцювальними ритмами у партії лівої руки та частковим або точним відтворенням мелодії на верхньому нотоносці.

Д. Січинський у своїх аранжуваннях для фортепіано схилявся до акордово-фігураційних послідовностей, демонструючи мікс фактурного викладу, пунктирних ритмів та поєднання традиційної мелодії із підголосками у партії правої руки піаніста.

С. Людкевич інспірував західноєвропейський стиль музичної мови та традиції респонсорного співу у паралітургійній музиці. У своїх колядках він не вводив новацій, а забезпечив професійний, з огляду техніки, виклад та використання простих виражальних засобів із вказаними штрихами, динамікою, темповими та агогічними позначеннями. Класичні основи гармонії, тоніко-домінантові співставлення, автентичні кадансові звороти та перевага тональностей із малою кількістю ключових знаків (G-dur, B-dur) сприяють легкому засвоєнню мелодій та мобільності їх прочитання виконавцями. Показовим для гармонічної мови С. Людкевича є розв'язання відхилення не в тоніку нової тональності, а в її акорд VI ступеня. У своїх колядках композитор використовує форму заспів-приспів та повторність будови останнього формотворчого складника. Він часто звертається до колористично тембральних поєднань фрагментів тутті і соло, що нагадують духовні концерти епохи бароко. Кожна із записаних С. Людкевичем колядок відзначається народними витоками, в яких розвиток мелодії відбувається за допомогою фрагментарного повторення та імітацій канонічних нашарувань.

Особливою музичною мовою вирізняється Ч. 38 «Видів Бог видів Сотворитель». Попри збережену та пронесену крізь роки мелодію, привертає увагу її фактурне втілення. Так, першу синтагму заспіву презентують альти, тенори та баси, які із двоголосся розходяться на три голоси, другу – сопрано, альт і тенор із подальшим вступом басової партії. Вже тут ми стикаємося з частим використанням акорду VI ступеня ладу та відхиленням у тональність II ступеня на слова «в Назарет». Приспів написаний у вигляді канону на дві теми. Першу з них почергово ведуть тенор і сопрано, а другу – баси та альти. Причому кожна із мелодій різниться між собою у ритмічному та інтонаційному планах. Якщо перша відзначається стрім-

ким висхідним рухом, то друга повільним виваженням кроком. Після їх презентації всі теми зливаються в єдине акордове чотириголосся та святково завершують композицію.

Т. Купчинський осучаснив гармонічну мову колядок секундакордами (зокрема, T_2 у 3 такті «Новая радість»), мінорними домінантами (d_6 у 5 такті «Всі разом співайте»), частими відхиленнями (в тональності IV, II, V ступені ладу; цікавою є поява акорду VI ступеня нової тональності – як-от у 12 такті «Бог предвічний») та частковою мелодизацією басової партії. Значні формотворчі частини членуються темповими співвідношеннями, із характерним швидшим рухом у приспіві або написанням його дрібнішими тривалостями. Часто колядка насичується поліфонічним нашаруванням голосів («У Вифлемі», «Стань Давиде», «Не плач Рахиле» у 3 частині, «Нині Адаме»), ансамблевим поєднанням партій хору («Слава во вишніх Богу», «Нині Адаме», «Все сьогодні радістю наповнилося»), чи фрагментами соло і тутті («Херувими свят», «Не плач Рахиле»). Рідше композитор звертається до паралельно-перемінної ладовості, зокрема, пронизує нею колядку «Предвічний Бог». Насиченість колядок різними співзвуччями зумовила наявність великої кількості хроматизмів, які, попри провоковане скачкоподібне голосоведіння басової партії, створюють плавний поступеневий мелодичний розвиток. У мелодико-інтонаційних засобах яскраво простежуються риси лірично-пісенного первня, наближеного до старогалицької елегії. Порівнюючи його аранжування із одноіменними творами в інших композиторів, помітними стають словесні відмінності у віршованому тексті та варійовані зміни у мелодії (наприклад, мелодія «Бог народився» насичена ніби мелізматичними розспівами, у «Радість нам ся явила» змінені слова на «Тайна нам ся явила», слова «так бажали» замінені на «ожидали» і т. д.).

На нашу думку, до складніших обробок колядок кінця XIX – першої третини XX століття можна віднести твори Й. Кишакевича та Б. Кудрика, адже у них простежуються не тільки риси романтизму (хроматизація ступенів ладу, використання D_9 , DD , VI_7 , d_7 , T_7), а й постромантичні впливи, зокрема, паралельне або т. зв. стрічкове голосоведення, поява тональностей третього ступеня спорідненості (зокрема, $D-dur$ в основній тональності $F-dur$ у 6 т. колядки «Всі разом співайте») тощо.

Зауважмо, що фактурна насиченість, елементи антифонності в «переключенні» основного мелодичного наванта-

ження між верхніми та нижніми голосами, типові для композиції XVIII ст., лінеарність мелодичного розгортання, яка деякою мірою зумовлює поліфонізацію («Видів Бог», «Новая радість») чи канонічні переплетення («Небо і земля нині торжествує», «Превічний родився») у хорових партіях, поєднуючись із характерним для народного виконання терцієвосекстовим співвідношенням верхніх голосів, вирізняють обробки коляд композитора Й. Кишакевича з-поміж інших аранжувань. Л. Кияновська підкреслювала, що в творах композитора також «збережені традиції кантів» [9, с. 27].

Натомість композиторська техніка Б. Кудрика яскраво виражена у наддніпрянській колядці «В Вифлеємі граді» для мішаного хору, виданій товариством «Просвіта» у Львові. Веселий та жвавий характер переданий різноштриховими та фактурними співставленнями, використанням накладання мелодичних ліній, дівізі партій, витриманих співзвучь тощо. Зокрема, про складність музичної тканини твору свідчить часта зміна тональностей із поділом на три формотворчі частини: G-D-G-D-a-G | G-a-D-GD-A-G-h-A-D-A-D-h-g-F-D-g-D | G-D-G-C-a-D-D-G-e-D-G. Причому поява A-dur на витриманих гармонійних бурдонних інтервалах під час звучання слова «Гм!» (30, 34, 36 такти), F-dur на слова «а печаль Євреям всім» (46 т.) як тональностей другого ступеня спорідненості, та поява одноіменного мінору – g-moll (40 т.) відтворюють модус нових стилістичних віянь та демонструють незвичність і нетиповість стильового звучання церковної колядки. Кардинальні зміни у підході до створення обробок у напрямі ускладненості як форми, так і гармонічного наповнення зумовили високі вимоги і до виконавської майстерності хорового колективу.

Отже, церковні колядки як жанр паралітургійної музики наприкінці XIX – першої половини XX століть активно входили в народне побутування, широко популяризувалися, а тому ставали предметом вивчення «Співу» у музичних закладах, виконувалися під час різдвяних богослужінь, у концертних програмах, присвячених Різдву та у домашньому побуті. Вони рецептували ознаки світської та народної пісні в площині інтонаційності та частково метроритміки, але водночас упродовж першої половини XX ст. відрізнялися чітко простеженою еволюцією ускладненості музичної тканини.

Наступну підгрупу становлять **великопісні та воскресні пісні**, пов'язані із святом Великодня. Так, композитори І. Біликовський, Т. Кирилович, С. Людкевич, Й. Кишакевич презентували панораму цих біблійних подій у своїх духовних піснях. Зокрема, підручною бібліотекою товариства «Боян» у Львові було видано збірник під назвою «Великопостні пісні на хор мішаний», до якого входили чотири пісні: три І. Біликовського («Благообразний Іосиф», «Уже судії рішають», «Претерпівий за нас страсти») та одна С. Людкевича («Нині миру єсть спасенне»). Зважаючи на текстову сторону із присутньою незначною кількістю діалектів («Творца», «осуждают», «во гробі»), припускаємо, що всі вищевказані пісні були створені у період від 1911 року до 1920 років.

Музична сторона великопісних пісень І. Біликовського вражає щоразу новими нюансами у презентації того чи іншого тексту (виписані мелізми в «Уже судії рішають», почерговий вступ хорових партій та розспівність у «Претерпівий за нас страсти», каденційні виспівування складів слів у «Благообразний Іосиф»). Їх специфіка дала можливість композитору використовувати різні музичні форми: від періоду до простої двочастинної форми типу заспіву-приспіву. Класична гармонічна мова із умисною простотою тоніко-домінантових зіставлень, терцієві паралелізми етнохарактерної знаковості, компломентарна ритміка (четвертні, половинні), вузькоамбітусні мелодії, що асоціюються із загальною скромністю, зробили їх посильними аматорськими колективами.

Воскресні пісні представлені у творчості Т. Кириловича («Христос воскрес» для чоловічого хору, Перемишль, 1905), Й. Кишакевича (збірка «Воскресні пісні на жіночий хор» Ч. 13¹⁹, а також «Воскресні пісні на мішаний хор» Ч. 20²⁰ із духовно-музичної серії видань композитора) та С. Людкевича (частина II «Воскресні пісні»²¹ із «Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних напівів», Львів, 1922).

¹⁹ Містить «Христос воскрес», Ангел вопіяше», «Плотію уснув», «Єрусалиме», «Согласно заспіваймо», «Христос воскрес! Під неба звід...», «Христос воскрес – веселий день» і «Воскресний гімн».

²⁰ Містить «Христос воскрес A-dur», «Христос воскрес – G-dur», «Христос воскрес – Es-dur», «Піснь побіди» і «Воскресний гімн».

²¹ Зокрема, Ч. 24 «Христос воскрес», Ч. 15 «Христос анесте (грецьке)», Ч. 26 «Ангел вопіяше I» (Кипріяні), «Ангел вопіяше II» (з грецького напіву переложив Д. Бортнянський), Ч. 27 «Єлиці I» (Кипріяні), «Єлиці II» (Нанке), Ч. 28 «Кресту Твоєму» (Кипріяні), Ч. 29 «Претерпівий».

Зокрема, пісня «Христос воскрес!» для чоловічого хору Теодора Яков[ич]а Кириловича із приміткою «народне» завдяки своєму маршовому характеру, легкій для запам'ятовування мелодії, поєднанню різних штрихів (легато, стакато) та фактурних контрастів і досі практикується у церквах, шоправда, в дещо варійованому вигляді. Цікавим нюансом позначена друга частина простої двочастинної форми (АВ) пісні (на слова «смертю»): пунктирний ритм ансамблевого соло тенорів у високій теситурі та стакатне вкраплення басів функційно-акордового значення надають не просто урочистої піднесеності, а й яскравої танцювальності твору.

Своєю чергою воскресні пісні Й. Кишакевича демонструють вплив інтонацій народної селянської пісні та церковно-співочих традицій. Однією із популярних пісень автора є його релігійна піднесена пісня куплетної форми «Христос воскрес! Під неба звід...». В її основі – легкий танцювальний кружляючий рух, а метроритм 6/8 наближує її до галицьких ліричних солоспівів, в основі яких часто лежить «формула» вальсу чи баркароли [9, с. 35]. Окрім того, сама мелодія у загальних обрисах нагадує популярну в Галичині дитячу пісеньку «Куку, ку-ку, чути в ліску». Святкова, радісна атмосфера знаходить своє вираження у засобах, запозичених з концертів другої половини XVIII століття: постійні переклички голосів, терцієва втора між крайніми голосами, повторення «приспіву», заключних фраз з щоразу ширшим діапазоном – спочатку на кварту, відтак на сексту. «Просторовий» ефект залишає завершальна музична фраза твору, яка повторюється декілька разів, весь час спадаючи у нижній регістр та завмираючи у гучності і темпі (*diminuendo*, *rallentando*) [9, с. 35].

Загалом, написані Й. Кишакевичем воскресні пісні у простій дво-, тричастинній та куплетній формах, несуть у собі не тільки народнопісенні характеристики, а й яскраво виражену бароківську стилістику (повторність у розвитку музичного матеріалу) та романтичні ознаки (альтерація акордів субдомінантової групи).

У своїх воскресних піснях С. Людкевич кристалізував класичні ознаки формотворення та особливості фактури і голосоведіння із переважаючим оспівуванням шаблів ладу у стилістиці народного багатоголосся. Натомість в обробках пісень інших композиторів (Д. Бортнянського, А. Нанке, І. Кипріяна) автор намагався зберегти мелодію із її самолівковими

характеристиками та викладом, суголосним із респонсорним типом виконання. Проте спільною ознакою їх є дотримання кожної пісні в рамках зручного для кожної хорової партії діапазону та прозорої фактури шляхом використання тональностей із малою кількістю ключових знаків та найпоширеніших ритмічних вартостей.

Таким чином, в усіх воскресних піснях галицьких композиторів спостерігаємо відхід від «концертності» (яка була присутня у Д. Бортнянського), прагнення до «світськості», доступності виконання і розуміння [10, с. 119]. Воскресні пісні презентують поступову рецепцію ознак професійної складної хорової музики (форшлаги у І. Біликовського, мелізматичні розспіви у С. Людкевича, метрично ускладнені розспіви слів у Й. Кишакевича) та ортодоксальність засобів музичної виразності (секвенційність, повтор, місцезнаходження кульмінацій). Незважаючи на всі технічні складнощі виконання ритмічних малюнків чи інтонаційних стрибків, прославний, урочистий настрій цих пісень глибоко вкорінився в побут церковного життя і тому вони досі виконується на теренах Галичини.

Дещо іншого змісту та стилістичних особливостей **пісні на свято Йордан**, об'єднані у збірниках із відповідною назвою. На жаль, з-поміж відомих нам творів композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть вони репрезентовані лише у творчому доробку священика Й. Кишакевича²². У його спадщині шість таких пісень, зокрема: «Явилса еси», «З нами Бог», «Всяческая десь радости», «Сонце світить», «Йордане ріко», «Голос Господній»²³. Вони були видані 1924 року [3, с. 44] у збірнику «Йорданські пісні» як для чоловічого, так і для мішаного хорів (Ч. 7 та Ч. 16 із серії видань «Духовно-музичні твори Й. Кишакевича»).

Узагальнюючи стилістичні особливості, відзначимо їх різнохарактерність (урочисті, наспівні), приналежність до помірних темпів, форми заспіву-приспіву (окрім пісні № 2, для

²² Припускають, що до своїх паралітургійних пісень о. Й. Кишакевич самостійно писав вірші, бо, на відміну від світських хорів, в них не зазначено жодних відомостей про поетичне авторство.

²³ Усі назви подані згідно зі змістом Ч. 7 «Духовно-музичних творів Йосифа Кишакевича», проте не відповідають внутрішньому літерному позначенню, що знаходиться у самій пісні, адже там використовуються кириличні символи.

якої характерна проста тричастинна, та пісні № 3 із рисами повторного періоду), наявність штрихових контрастів, народнопісенних елементів та простої гармонії.

Висновки. Отже, всі вищезазначені паралітургійні твори писались із ужиткових потреб. Їхніми визначальними рисами було просвітницьке спрямування, доступність матеріалу, що дало можливість розширити коло виконавців та слухачів. Найрепрезентативнішими у паралітургійній спадщині священників, професійних композиторів і практикуючих диригентів стали пісні на Різдво (колядки), потім – воскресні пісні, створення яких було зумовлене потребами багатьох церковно-календарних свят. У стилістиці всіх вищезазначених творів простежуються відголоски минулої доби, прив'язаність до фольклору, опертя на використання знакового поля старогалицької елегії та здобутки композиторів «перемишльської школи», про що свідчить маршовий пружний, відриivistий рух (переважно у воскресних піснях), суголосний із характером і змістом стрілецьких пісень, розширений діапазон мелодії та чуттєвість пісенної лірики. Крім того, помітний вплив романсової творчості епохи Романтизму, репрезентований використанням гармонічних, структурних та фактурних новацій. Загалом, еволюція музичної тканини демонструвала навіть часо-мовні видозміни: твори М. Копка написані церковнослов'янськими літерами (1900), а твори Б. Кудрика – розмовною мовою західних українців, яка почала здобувати позиції мови літературної.

Отже, напівпрофесійний характер паралітургійних пісень малих форм був співзвучний загальнокультурним тенденціям тогочасного галицького суспільства, адже початок нового етапу духовного піснетворення припадає на час активного розвитку аматорського музикування. Проте, зважаючи на обмеженість рамок публікування, дослідження паралітургійних творів галицьких композиторів потребує окремого подальшого глибокого вивчення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович О. Тадей Купчинський. / Вступне слово Крилошанська Я. Хорові твори. Львів : Євросвіт, 2010. С. 8–10.
2. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. Варшава–Київ, 1994. 188 с.
3. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Біографічний нарис. Львів : Поклик сумління, 1998. 111 с.

4. Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть у контексті літургійно-хорової практики регіону : автореферат... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2019. 22 с.

5. Збірник народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна» на голоси дівочі у супроводі фортеп'яна / ред. Д. Січинський. Перемишль, 1904. 40 с.

6. Зосім О. Українська духовна пісня: традиція і сучасність. *Народна творчість та етнологія*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України та НАН України, 2002. № 1. С. 89–91.

7. Історія української музики у 6-ти т. / ред. В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Том 2: XIX століття. 800 с.

8. Кипріяні І. Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альта. Перемишль, 1882. Вип. 2.

9. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів : Поклик сумління, 1997. 96 с.

10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове Товариство ім. Шевченка, 2000. 286 с.

11. Матійчин І. Василянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львівська національна академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 23 с.

12. Матійчин І.М. Українська василянська піснетворчість кінця XIX – першої половини XX ст. (до питання дослідження). *Наукові записки ТДПУ – НМАУ: Мистецтвознавство*. Тернопіль–Київ, 2004. Вип. 1. С. 9–16.

13. Матюк В. Руський співаник для шкіл народних. Ляйпціг : Б/в, 1884. 72 с.

14. Медведик Г., Медведик Ю. Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів «нової школи» української церковної музики першої третини XX століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць НАКК-КіМ. Київ : Міленіум, 2011. Вип XXXVII. С. 232–239.

15. Медведик Ю. Духовні канти в честь чудотворних храмових святинь Галичини. *Українське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 90–103.

16. Пасічинський Т. Історичний огляд розвою церковного співу на Руси. *Католицький Вхід*. 1906. Вип. 2. С. 131–136.

17. Письменна О., Цибух-Петришин О. Колядки та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX - першої половини XX століть. *ЗНТШ: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 166–189.

18. Черепанин М. Музична культура Галичини. Київ : Вежа, 1997. 324 с.

19. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття. *Musica Galicana*. Rzeszow, 2000. Т. 5. С. 231–246.

20. Щеглова С. «Богогласник»: историко-литературное исследование. Київ : Тип. Н.Т. Корчак-Новицкого, 1918.

21. Юрченко М. Духовна музика. Історія укр. музики: в 6 т.: наукове видання. Київ : Наукова думка, 1992. Т. IV: 1917–1941. С. 105–124.

REFERENCES

1. Antonovich, O. (2010). *Tadeusz Kupczynski. /Vstupne slovo Kryloshanska J. Choral works.* Lviv: Euroworld, 2010. 8–10 [in Ukrainian].
2. Hnatyuk, O. (1994). *Ukrainian spiritual baroque song.* Warsaw–Kyiv, 1994. 188 [in Ukrainian].
3. Gordienko, V. (1998). *Composer Fr. Joseph Kishakevich. Biographical essay.* Lviv: Call of Conscience, 1998. 111 [in Ukrainian].
4. Huralna, S. (2019). *Spiritual creativity of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries in the context of liturgical and choral practice of the region.* Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko. 22 [in Ukrainian].
5. Sichinsky, D. (1904). *Collection of folk and patriotic songs "Ukraine is not dead yet" to the voices of girls accompanied by piano / ed. D. Sichinsky.* Przemyśl, 1904. 40 [in Ukrainian].
6. Zosim, O. (2002). *Ukrainian spiritual song: tradition and modernity. Folk art and ethnology.* Kyiv: IMFE named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine and the National Academy of Sciences of Ukraine. No. 1. 89–91 [in Ukrainian].
7. Kuzyk, V. (Ed.) (2009). *History of Ukrainian music (Volume 2: XIX century).* Kyiv: IMFE named after M.T. Rylskiy NAS of Ukraine. 800 [in Ukrainian].
8. Cyprian, I. (1882). *Singing pious for the use of youth for soprano and viola.* Przemyśl. Vip. 2. 10 [in Ukrainian].
9. Kianovska, L. (1997). *Creativity of Father Joseph Kishakevich.* Lviv: Call of Conscience. 96 [in Ukrainian].
10. Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language.* Lviv: Scientific Society named after Shevchenko. 286 [in Ukrainian].
11. Matyichyn, I. (2009). *Basilian singing of the late XIX – first half of the XX century as a phenomenon of Galician musical culture.* Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko. 23 [in Ukrainian].
12. Matyichyn, I. (2004). *Ukrainian Basilian songwriting of the late XIX – first half of the XX century (to the question of research).* *Scientific notes of TSPU – NMAU: Art History.* Ternopil–Kyiv. Issue. 1. 9–16 [in Ukrainian].
13. Matyuk, V. (1884). *Russian singer for folk schools.* Leipzig: Used. 72 [in Ukrainian].
14. Medvedyk, G., Medvedyk, Y. (2011). *Processing of baroque spiritual song as a sphere of interests of composers of the "new school" of Ukrainian church music of the first third of the XX century.* *Actual prob-*

lems of history, theory and practice of art culture: coll. science. work NAC-CKiM. Kyiv: Millennium. Issue XXXVII. 232–239 [in Ukrainian].

15. Medvedyk, Y. (2001). Spiritual chants in honor of the miraculous temple shrines of Galicia. *Ukrainian musicology*. Kyiv. Vip. 30. 90–103.

16. Pasichinsky, T. (1906). Historical review of the development of church singing in Russia. *Catholic East*. Issue. 2. 131–136 [in Ukrainian].

17. Pismenna, O., Tsybukh-Petryshyn, O. (2009). Carols and Christmas carols in the arrangements of Western Ukrainian composers of the XIX - first half of the XX centuries. *ZNTSh: Proceedings of the Musicological Commission*. Lviv. T. CCLVIII. 166–189 [in Ukrainian].

18. Cherepanin, M. (1997). *Musical culture of Galicia*. Kyiv: Vezha. 324 [in Ukrainian].

19. Shevchuk-Nazar, L. (2000). Development of Ukrainian music education and upbringing in Galicia in the first half of the twentieth century. *Musica Galiciana*. Rzeszow. Vol. 5. 231–246 [in Ukrainian].

20. Shcheglova, S. (1918). *“Theologian” : historical and literary research*. Kiev: Type. NT Korchak-Novitsky [in Ukrainian].

21. Yurchenko, M. (1992). *Spiritual music, History of Ukrainian music: in 6 volumes: scientific edition*. Pp. 105–124. Kyiv: Naukova Dumka, 1992. T. IV: 1917–1941 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7>**Віталій Вікторович Болгар**

ORCID: 0000-0001-6148-2072

аспірант кафедри історії української музики

та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

trbvitaliy@gmail.com

ІГОР ШАМО: МИТЕЦЬ, ЛЮДИНА, ГРОМАДЯНИН

Стаття присвячена видатній постаті українського музичного мистецтва – Ігорю Шамо. Творчість І. Шамо досліджено за принципом законів драми, фазами якої є пролог, епілог, розвиток, кульмінація, розв'язка. Доведено, що композиторська особистість є результатом цілісності життєвого і креативного факторів. Розглянуто етапи розвитку композиторської життєтворчості.

***Мета роботи** – розгляд феномена творчої особистості видатного українського композитора другої половини ХХ ст. Ігоря Наумовича Шамо та представлення провідних констант творчого світогляду і художнього мислення композитора, багатогранність образного змісту його музичних творів. **Методологія дослідження** базується на принципах комплексного міждисциплінарного підходу та засад фундаментального музикознавства, що задіює такі методи, як: акмеологічний, історико-біографічний, жанрово-стильовий та семантичний з метою системного вивчення шляху композитора до професійної і творчої досконалості. **Наукова новизна статті** полягає у сучасному осмисленні творчої постаті та розкритті сутності композиторського акме І. Шамо. **Висновки.** Феномен творчої особистості І. Шамо виявляється на загальносуспільному, генетико-ментальному, психологічно-особистісному та життєтворчому рівнях. Це проявилось у широті світоглядних орієнтирів композитора та опорі на патріотичні духовно-соціальні константи. Композиторська індивідуальність І. Шамо проявляється у національному сприйманні засад сюжетності, розширенні та актуалізації жанрово-стильової палітри творів, активному введенні нових виразових засобів тощо. Унікальна особистість митця ХХ ст. сформувалася на основі традиційних світоглядних орієнтирів і широкого кола мистецьких та естетичних вподобань композитора. Музична спадщина І. Шамо є своєрідним віддзеркаленням його світоглядних, індивідуально-творчих і духовно-особистісних настанов.*

***Ключові слова:** Ігор Наумович Шамо, авторське мислення, жанрово-стильові особливості, загальносуспільний, генетико-ментальний, психологічно-особистісний та життєтворчий рівні, композиторська*

індивідуальність, музикознавча акмеологія, феномен творчої особистості.

Bolgar Vitalii Viktorovich, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Igor Shamo: artist, personality, national

The article is dedicated to the outstanding figure of Ukrainian musical art Igor Shamo. I. Shamo's creativity is studied on the principle of the laws of drama, the phases of which are prologue, epilogue, development, culmination, denouement. It is proved that the composer's personality is the result of the integrity of vital and creative factors. Stages of development of composer's life are viewed.

The purpose of the work is to consider the phenomenon of the creative personality of the outstanding Ukrainian composer of the second half of the XX century – Igor Naumovich Shamo and to present the leading constants of the composer's creative worldview and artistic thought, the diversity of the figurative content of his musical works. **The research methodology** is based on the principles of an integrated interdisciplinary approach and the principles of fundamental musicology, engaging such methods as acmeological, historical, biographical, genre and style, semantic in order to do a systematical study the composer's path to professional and creative excellence. **The scientific novelty** of the article is in the modern understanding of the creative figure and the exploring the essence of the composer's acme of I. Shamo. **Conclusions.** The phenomenon of Igor Shamo's creative personality is proven at the public, genetic, mental, psychological and artistic levels. This finds its expression in the composer's range of worldviews and his reliance on spiritual and social constants. Igor Shamo's personality as a composer is manifested in the national perception of the principles of plot, expansion and actualization of the genre and style diversity of works, active introduction of new styles, etc. The unique personality of the twentieth century's artist was formed on the basis of traditional worldview points of reference and a wide range of artistic and aesthetic preferences of the composer. An idiomatic musical heritage of Igor Shamo is the reflection of his worldview, artistic and spiritual principles.

Key words: Igor Naumovich Shamo, original thinking, genre and style features, personality of a composer, musicological acmeology, phenomenon of a creative personality.

Актуальність теми дослідження. Видатною постаттю українського музичного мистецтва був Ігоря Шамо (1925–1982). Його багатогранна творчість проходила у руслі найпередовіших тенденцій в історії української музики другої третини ХХ сторіччя. Музичні твори І. Шамо були відбиттям художніх орієнтирів своєї епохи. Композиторське обдарування Майстра мало універсальний характер, а діапазон його творчої спадщини надзвичайно широкий – від кантат, хорової опери, симфонічних та камерно-інструментальних творів до кіномузики та естрадних солоспівів.

На жаль, творчість Ігоря Шамо не є предметом широкої дослідницької діяльності, на яку він заслуговує. Вітчизняна бібліографія, присвячена спадщині І. Шамо, достатньою мірою різноманітна, про що свідчать матеріали монографій, науково-популярних видань і публікацій Т. Невінчаної [8], Л. Пархоменко [11], А. Терещенко [16], у збірнику статей Наукового вісника Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського «Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості», виданого до 80-річчя композитора [7], О. Батовської [2; 3]. Спогади, статті, інтерв'ю, вірші, документальні фотоматеріали, малюнки та копії висвітлюють особистість І. Шамо як композитора, творця, музиканта, людини на тлі музичного життя України у книзі «Я з Вами був і буду кожен мить», друк якої був ініційований донькою композитора Тамарою [17].

Творча особистість Ігоря Наумовича Шамо заслуговує на більш глибокі роздуми в різних аспектах як творчому, так і особистісному. Серед перспективних напрямів досліджень сучасної наукової думки визначимо теорію стильової еволюції композиторської творчості як відображення вікових змін у свідомості композитора. На нашу думку, вивченню творчої особистості українського композитора ХХ ст. І. Шамо та його шляху до досконалості, професійної зрілості і творчої «кульмінації» сприятиме музикологічна акмеологія, розробка якої є нагальним завданням сучасного музикознавства.

Мета дослідження – розгляд феномена творчої особистості видатного українського композитора другої половини ХХ ст. Ігоря Наумовича Шамо та представлення провідних констант творчого світогляду і художнього мислення композитора, багатогранність образного змісту його музичних творів.

Методологія дослідження базується на принципах комплексного міждисциплінарного підходу та засад фундаментального музикознавства, що задіює такі методи, як: акмеологічний, історико-біографічний, жанрово-стильовий та семантичний з метою системного вивчення шляху композитора до професійної і творчої досконалості.

Наукова новизна статті полягає у сучасному осмисленні творчої постаті та розкритті сутності композиторського акме І. Шамо.

Виклад основного матеріалу. Ми живемо в такий час, коли, на жаль, спостерігається серйозне падіння інтелектуального

рівня в особистісному вимірі. Популістські заклики керівників держави, яких ми вважали сильними, не тільки в економічному, але й політичному напрямі, з одного боку, а з іншого – бажання мас здобути все і відразу, як співається в одній пісні – «мы хотим сегодня, мы хотим сейчас», – є сьогоднішніми реаліями. Такий загальний стан речей викликає тривогу і наші погляди повертаються до минулого і тих особистостей, які залишили свій вагомий внесок в інтелектуальному коді своєї нації, країни.

Для нас, музикантів, завжди будуть взірцями такі творчі особистості, як Л. Ван Бетховен, Дж. Верді, Б. Сметана, Б. Бартак, Б. Бріттен, І. Стравінський, Дм. Шостакович, М. Равель та ін., а в українській музиці – М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, Л. Ревуцький, К. Данкевич та ін. Особливе місце серед вітчизняних композиторів посідає видатна постать Бориса Миколайовича Лятошинського, якому нещодавно музична громадськість відзначала 125-річчя від дня народження. Видатний Митець, класик української музики ХХ століття, Вчитель, непересічна особистість, людина високих моральних та людських якостей, Б. Лятошинський виховав промінну плеяду композиторів (В. Сильвестров, І. Карабиць, Є. Станкович, О. Канерштейн, М. Полоз), які нині є гордістю національної культури. Серед них ім'я Ігоря Шамо, який волею долі став учнем Б. Лятошинського.

Яка ж вона творча особистість І. Шамо, у чому криється секрет його композиторського акме?

Н. Савицька вважає композиторську особистість результатом цілісності життєвого і креативного факторів. На її думку, розвиток композиторської життєтворчості відбувається за законами драми, фази якої: пролог, епілог, розвиток, кульмінація, розв'язка. Безумовно, ці фази зазнають нескінченних індивідуалізованих варіантів, корегують численні «біографічні сценарії» [13].

Звернувшись до наукових праць знаних учених, таких як М. Мамардашвілі [5], А. Орлов [10], Н. Савицька [14], О. Самойленко [15], можна дійти висновку, що поняття особистості має такі аспекти свого виявлення – від загальносоціального, генетико-ментального, психологічно-особистісного до конкретних фаз життєтворчості.

Спробуємо розглянути постать Ігоря Наумовича в цих чотирьох аспектах.

Перший – загальне визначення особистості – сукупність властивостей, притаманних певній людині, що являє її індивідуальність.

У суспільному житті І. Шамо був людиною, яка широко любила свою Батьківщину, адже його покоління витримало всі труднощі військового часу ставши без вагань за свій рідний дім, сім'ю, батьків. Однією з провідних у творчості І. Шамо була тема патріотизму, яка знайшла яскраве втілення особливо в його пісенному доробку. Пісні «Ничего нет священнее Родины», «Баллада о братстве», «Баллада у трубачах», «Фронтовики», «Стоит над Волгою курган», «Песня мира», «Романтики», «Товарищ песня» красномовно говорять про це. У магістральній темі своєї творчості виявлялася його громадянська позиція, ставлення до життя, загострене непоказне почуття патріотизму. В одному з інтерв'ю І. Шамо стверджував: «Чим старшим я стаю, тим більше переконаюся: громадянська тема в мистецтві безмежна, невичерпна <...>. Вдала громадянська пісня відразу входить у світ людини, тому що зачіпає у ній не якусь одну струну, а цілий оркестр почуттів і думок. І він – цей оркестр – ще довго звучить, навіть коли пісня стає минулим спогадом» [17, с. 37–38].

Твори І. Шамо, в якому би жанрі він не працював, якнайкраще віддзеркалюють свою епоху та відчуття її емоційної атмосфери. Цю думку влучно доповнюють слова А. Терещенко: «Він належав до трагічного, обпаленого війною покоління митців, творча доля яких складалася в перше післявоєнне десятиліття. Представники цього покоління здебільшого не були у відкритому конфлікті ані із суспільним ладом, ані з усталеною мистецькою традицією, принаймні не так активно вдавалися до її руйнації, як це робили на зламі 50–60-х років їхні молоді колеги. Однак талант, високі моральні настанови, відчуття естетичних запитів того часу, постійна вимогливість творчості багатьом із них забезпечили гідне місце в українській культурі, а їхнім творам – постійний інтерес слухачів» [16, с. 20].

Свою творчість композитор дарував людям протягом свого недовгого, але яскравого і наповненого життя. Ігор Наумович завоював велику популярність і любов мільйонів людей, чия музика і зараз продовжує хвилювати та знаходити відклик у серцях представників різних поколінь.

Щодо творчої особистості І. Шамо на думку приходять слова О. Асмолова, який вважає, що «бути особистістю – це значить мати активну життєву позицію, про яку можна сказати: «на тому стою і не можу інакше. Бути особистістю – це значить здійснювати вибір, що народжується через внутрішню необхідність, вміти оцінити наслідки прийнятого рішення і тримати за них відповідь перед собою і суспільством.

Бути особистістю – це значить мати свободу вибору і нести через усе життя тягар вибору. Бути особистістю – це значить здійснити внесок у суспільство, заради якого живеш і в якому життєвий шлях індивідуальності перетворюється на історію Батьківщини, зливається з долею країни» [1, с. 363].

Другий аспект творчої особистості І. Шамо – генетико-ментальний. Індивідуально-біографічний ракурс дослідження композиторської постаті І. Шамо відіграє визначальну роль. Особистість формується вихованням, яке відіграє вирішальну роль у цьому процесі і є провідним чинником її розвитку. За словами доньки І. Шамо Тамари, «для кожної людини її батьки є особливим космосом, який не тільки дає фізичне життя, але й формує емоційну сферу, духовність, моральні критерії, спадковість, яка, зрештою, втілюється в дітях і внуках» [17, с. 7].

Зі спогадів дочки І. Шамо ми дізналися про родинну легенду, яка розповідає про те, що перше слово, яке вимовив хлопчик, було «пісня». Достовірно невідомо, правда це чи ні. Але хочеться вірити, що в цій легенді був особливий знак, притаманний від природи, і який став вирішальним у подальшому виборі життєвого шляху юного композитора. Надалі саме створення музики стало сенсом життя видатного митця.

Композитор не уявляв себе поза музикою. Він вважав, що як би не складалась його доля, він усе рівно прийшов би до музики. Адже, за влучним спостереженням Т. Невінчаної, Музика «жила в ньому як дихання, без котрого гасне світ довкола. <...> Усе життя і творчість Ігоря Шамо – свідчення того, як неусвідомлений потяг до незбагнено загадкового мистецтва звуків перетворився на високу потребу духу, як з хаосу музичних вражень поступово зростає струнка система власного музичного мислення, як з перших невмілих дослідів народилися твори великої художньої сили і високої професійної майстерності» [17, с. 22].

І. Шамо був дуже обдарованою дитиною. Бабуся композитора розповідала про те, як він уже у півтора року заспівав пісню, правда, неправильно вимовляючи слова: «Ямшик, не гони солодей!». Уже в чотири роки він читав, добре малював і ліпив, мав абсолютний музичний слух, міг легко підібрати будь-яку мелодію [17, с. 9]. Не будучи музикантами, батьки композитора полюбляли не тільки слухати музику, а і співати.

Вплив на формування дитячих вражень справило місто Київ. Чудове старовинне місто з його співучою красою з дитинства оточувало юного композитора. Хлопця захоплювала мальовничість Києва, вигини його вулиць і пишно-зелені парки, величний Дніпро і прекрасні зелені схили. Символічно, що через роки І. Шамо створить гімн рідному місту, пісню «Як тебе не любити, Києве мій!», що стала емблемою, особливою музичною візитівкою нашої країни.

Але повернемося до біографічних фактів життєтворчості І. Шамо. Батьки були в роздумах, куди віддати сина на навчання – до вчителів живописання чи до музичної школи, але сам хлопчик надав перевагу музиці. У 1935 році І. Шамо вступив до першої української музичної спеціалізованої школи для талановитих дітей. Після її закінчення у 1941 році він планував далі навчатися у консерваторії. Але починається війна, батько мобілізований на фронт, а родина евакуюється до Уфи. Там І. Шамо проходить короткий піврічний термін навчання у медичному училищі, записується добровольцем на фронт у званні лейтенанта медичної служби. Надалі тема війни завжди була присутня у творчості композитора (згадаємо пісню «Фронтовики», симфонію № 3 «Пам'яті героїв, загиблих у Другій світовій війні» та ін.).

Після закінчення війни у Відні 1945 року І. Шамо познайомився зі своєю майбутньою дружиною Людмилою, а 4 квітня 1946 року у радянському посольстві Відня був зареєстрований між ними шлюб.

Рік потому молода сім'я повертається до Києва. І. Шамо вступив до консерваторії на відділення композиції в клас до видатного композитора і педагога Б.М. Лятошинського. Ті часи були важкими: зруйнований Київ, розбомблені будинки і холодні квартири, продуктові картки. І. Шамо для забезпечення сім'ї поєднує навчання з роботою.

Талант має багато граней. З цього часу у І. Шамо проявився талант чоловіка і талант батька, талант друга і просто

талант як людини, до якої тягнуться, яка завжди готова прийти на допомогу.

Третій аспект якостей митця – психологічно-особистісний.

Митець часто згадував про драматичну долю режисера І. Слісаренка, якого несправедливо звинуватили у загибелі героїні фільму «Іванна» Інни Бурдюченко. Весь тюремний строк перебування режисера Ігор Наумович опікувався хворою дружиною і двома синами Слісаренка. Справжньою людиною не народжуються, її треба виховати у собі. Бути особистістю – значить мати активну життєву позицію, свободу вибору і нести через усе життя ідеали добра, честі, краси. Адже, за влучним спостереженням О. Самойленко, «найбільш загальна й інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, здатність до діалогу зі світом та до самодіалогу. Крім усіх інших творчих завдань, у людини є одне постійне – творчість життя, отже, творчість самої себе» [15, с. 20].

За спогадами близьких і друзів, І. Шамо завжди вражав абсолютною відсутністю снобізму – культу особистої персони. Відоме його відношення до молодих, початківців-композиторів і поетів – він залюбки надавав допомогу їм та підтримку, і не тільки професійну, але й часто практичну, кар'єрну. І. Шамо «відкрив» таких відомих нині композиторів і поетів В. Ільїна, І. Карабиця, Ю. Рибчинського, А. Демиденка. З цього приводу відомий український композитор Іван Карабиць говорив: «У Ігоря Наумовича була рука благословляюча, як у батюшки» [17, с. 41]. І. Шамо дуже любив та цінував друзів, які часто збирались у його домі.

Життєтворчість. Творчий шлях, як окремих вимір життєвого простору, уособлює діахронний різноспрямований вектор становлення, професійної кар'єри, її тривалість, темп, насиченість. «Композиторська індивідуальність, – підкреслює В. Бобровський, – визначається сполученням низки факторів – душевних властивостей митця, рис його характеру, етичних та світоглядних принципів, естетичних ідеалів, перевтілених в індивідуальному баченні світу. До цих загальнолюдських властивостей, звісно, необхідно додати і весь комплекс суто музичних схильностей – як сприйнятих від навколишнього середовища, так і вихованих у собі самим композитором» [4, с. 11].

На сучасному етапі розвитку музичної культури постать І. Шамо отримує новий резонанс у музичних колах. За сло-

вами багатьох сучасних музикознавців, І. Шамо вважається одним із надзвичайно затребуваних композиторів української музики ХХ ст., бо його твори визначались не тільки високим професіоналізмом жанрів музичного мистецтва, збагачуючи багатотрепетним мелодизмом, щемом інтонаційного внутрішнього току, гармонічною взаємодією всіх структурних компонентів, природністю вислову. За спостереженням Т. Невінчаної, композиторська майстерність І. Шамо рівноцінно проявилася як у малих, так і у великих формах [8, с. 78]. Композиторське обдарування майстра мало універсальний характер, а діапазон творчої спадщини надзвичайно широкий – від кантат («Співає Україна» на вірші Д. Луценка, «Ленін» на слова В. Маяковського), симфонічних творів («Фестивальна сюїта», «Молдавська поема-рапсодія»), камерно-інструментальних творів (4 квартети для струнних) до кіномузики («Як гартувалась сталь», «Матрос Чижик», «Мальва», «Командир корабля») й окремих естрадних пісень («Осіннє золото», «Києве мій») [6].

Траєкторія життєтворчості І. Шамо на всіх етапах його генетико-ментального, психологічно-особистісного та життєтворчого самоздійснення засвідчує властиве митцю безперервне тяжіння до досягнення професійних висот – від концепції до мови, від структури до змісту, від цілого до останнього слова твору. Т. Невінчана у статті «Щемлива пісня» наголошує: «Багато мрій маленького київського хлопчика, який до нестями любив музику, збулося. Він став Композитором з великої літери. В нього була чудова сім'я, гостинний затишний дім. Але, мабуть, так влаштоване життя, що повне щастя завжди неосягне. Доля відпустила композитору 57 років. Людина з прекрасним почуттям гумору, добротою і веселою вдачею, він у своїй невиліковній хворобі поведився стримано і мужньо. Митець невинно працював, розповідав мені про новий творчий задум – симфонічну драму «Уріель Акоста» < ... >. Говорив, що це зовсім відрізняється від усього, що було написано досі» [17, с. 175–176]. Життєтворча траєкторія, вибудована І. Шамо, мала свою кульмінацію – оперу-діяство «Ятранські ігри» (1978). «Ятранські ігри» – це унікальний твір, який був написаний у руслі «нової фольклорної хвилі» і не мав аналогій у національному професійному мистецтві в плані цілісного відтворення народного театралізованого дійства. На нашу думку, саме «Ятранські ігри» співпали з висо-

ким злетом творчого генія композитора – народження монументального опусу для хору а cappella, з яким пов'язане остаточне визнання розквітлого таланту композитора.

...Пройшло майже півстоліття, як зупинилось серце композитора, якому доля відвела всього 57 років. Але не перестає звучати його музика, маючи незмінний успіх у слухачів, як професіоналів, так і найширшого кола любителів. У музиці І. Шамо перш за все хвилює безпосередність емоційного сприйняття. Адже вона – про людину, її відчуття і переживання, про Вітчизну, якою безмежно дорожив і захищав, красу її природи. Митець не пішов у творчості шляхом аналізу «театру зла», горя, репресій, трагедій, яких у реальному житті було чимало. Сфера образної доминати у творах І. Шамо – лірика, але в найширшому розумінні цього поняття.

Лірика через органічний зв'язок з фольклором України. Витоки її – в простих жанрових формулах: пісні, танці, яскравих гармоніях, камерності звукописання, відточеності формотворення.

Лірика – в демократизмі висловлювання: від жанрів пов'язаних зі словом, його поетикою. Адже починався творчий шлях І. Шамо з пісні, романсу, хору, обробки народної пісні, музики до кіно, спектаклів, програмних інструментальних опусів. Нарешті лірика як сфера образного мислення митця. Особливість обдарування І. Шамо сягала і найглибших драматичних колізій і емоцій. Але переживаючи їх у реальному житті, композитор переплавляв їх на образи глибоких ліричних сповідей. Направленість на філософський рівень узагальнень дозволяла митцеві ніби з висоти досягнути пережите, повернувши його на рівень загального філософського сенсу.

Після фінальної кульмінації у життєтворчості І. Шамо була ще й кода: у її межах скороминуща втіха, що була зумовлена сподіваннями на здійснення новаторських задумів у майже закінченому рукописі симфонічної драми «Уріель Акоста». Але вона змінилися прикрістю болісного прощання та усвідомленням скороминучості людського життя.

Висновки. Феномен творчої особистості І. Шамо виявляється на загальносуспільному, генетико-ментальному, психологічно-особистісному та життєтворчому рівнях. Це проявилось у широті світоглядних орієнтирів композитора та опорі на духовно-соціальні константи. Композиторська індивідуальність І. Шамо проявляється у національному сприйманні засад сюжетності,

розширенні та актуалізації жанрово-стильової палітри творів, активному введенні нових виразових засобів тощо. Унікальна особистість митця ХХ ст. сформувалася на основі індивідуальних світоглядних орієнтирів і широкого кола мистецьких та естетичних уподобань композитора. Музична спадщина І. Шамо є своєрідним віддзеркаленням його жанрово-стильових, індивідуально-творчих і духовно-особистісних настанов.

Таким чином, у композиторському акме І. Шамо органічно поєднуються зовнішні (суспільно-історичні умови розвитку мистецтва) фактори та внутрішні чинники творчості. Саме такий синтез допомагає осмисленню художньої картини світу, яку Митець творив «зі своєї глибини» [12, с. 5], прихованих смислів та розумінню багатовекторних суб'єктивних мотивів новаторства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асмолов А.Г. Психология личности: Принципы общепсихологического анализа. Москва : Смысл, 2001. 416 с.
2. Батовська О.М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221–231.
3. Батовська О.М. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48–56.
4. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вип. 1 / отв. ред. и автор предисл. Е.И. Чigareва. Изд. 2-е, доп. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 272 с.
5. Копиця М.Д. Пам'ять. Ігорь Шамо: Ескіз до портрета. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, с. 4; Вип. 49. Ігорь Наумович Шамо. Сторінки життя і творчості. Київ, 2007. 218 с.
6. Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). Москва : Ad Marginem, 1995. 548 с.
7. Муха А.И. Союз композиторов Украины: справочник. Киев : Музична Україна, 1978. 264 с.
8. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 49: Ігорь Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. Київ, 2007. 218 с.
9. Невенчаная Т.С. Игорь Шамо: творческие портреты украинских композиторов. Киев : Муз. Україна, 1982. 88 с.
10. Невінчана Т.С. Невтомний у пошуках. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. № 2. 2015. С. 17–31.
11. Орлов А.Б. Психология личности и сущности человека: Парадигмы, проекции, практики : учебное пособие для студентов психологических факультетов вузов. Москва : Издательский центр «Академия», 2002. 272 с.

12. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.

13. Роменець В.А. Психологія творчості. Вид. 2-е, доп. Київ : Либідь, 2001. 288 с.

14. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.

15. Савицька Н.В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

16. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: мистецтвознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

17. Терещенко А.К. Перегортаючи сторінки творчості: з історії. *Музика*. 2005. № 3. С. 20–22.

18. Я з вами був і буду кожну мить... Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / Упор. Т.І. Шамо. Київ : ГРОНО. 2006. 248 с.

REFERENCES

1. Asmolov, A.G. (2001). *Psikhologiya lichnosti: Printsipy obshchep-sikhologicheskogo analiza* [in Russian].

2. Batovska, O.M. (2009). *Khudozhno-stylovi oriientyry opery "Iatranski ihry" I. Shamo. Muzychne mystetstvo i kultura: nauk. visn. Odes. derzh. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi*, 221–231 [in Ukrainian].

3. Batovska, O.M. (2015). *Rysy khorovoho styliu Ihoria Shamo (na materialy tsykladu "Letiat zhuravli")*. *Visn. Lviv. un-tu. Seriya Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 16, ch. 2, 48–56 [in Ukrainian].

4. Bobrovskiy, V.P. (2010). *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya*. *Ocherki*. Vyp. 1 / otv. red. i avtor predisl. E.I. Chigareva. Izd. 2-e. [in Russian].

5. Kopitsa, M.D. (2007). *Memory. Igor Shamo: Sketch to the portrait*. *Scientific bulletin of NMAU them. P.I. Tchaikovsky*. P. 4. Of. 49. Igor Naumovich Shamo. Pages of life and creativity. Kyiv, 2007. 218 p.

6. Mamardashvili, M.K. (1995). *Lektsii o Pruste (psikhologicheskaya topologiya puti)* [in Russian].

7. Mukha, A.I. (1978). *Soyuz kompozitorov Ukrainy: spravochnik* [in Russian].

8. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 49: Ihor Naumovych Shamo. *Storinky zhyttia ta tvorchosti*. (2007) [in Ukrainian].

9. Nevenchanaya, T.S. (1982). *Igor' Shamo: tvorcheskije portrety ukrainskikh kompozitorov* [in Russian].

10. Nevinchana, T.S. (2015). *Nevtomnyi u poshukakh. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. No. 2, 17–31 [in Ukrainian].

11. Orlov, A.B. (2002). *Psikhologiya lichnosti i sushchnosti cheloveka: Paradigmy, proektsii, praktiki: Ucheb. posobie dlya stud. psikhol. fak. vuzov* [in Russian].

12. Parkhomenko, L.O. (1979). *Ukrainska khorova piesa: typolohiia, tematyzm, kompozytsiia* [in Ukrainian].

13. Romenets, V.A. (2001). *Psykholohiia tvorchosti. Vyd. 2-e, dop.* [in Ukrainian].

14. Savytska, N.V. (2009). *Vikovi aspekty kompozytorskoi zhyttietvorchosti: dys. ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03 “Muzychne mystetstvo”*. Nats. muz. akad. im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].

15. Savytska, N.V. (2008). *Khronos kompozytorskoi zhyttietvorchosti: monohrafiia*. Lviv. nats. muz. akad. im. M.V. Lysenka [in Ukrainian].

16. Samoilenko, O.I. (2020). *Psykholohiia mystetstva: mystetstvoznavchi proektsii: monohrafiia*. Odesa [in Ukrainian].

17. Tereshchenko, A.K. (2005). *Perehortaiuchy storinky tvorchosti: z istorii. Muzyka*, No. 3, 20–22 [in Ukrainian].

18. *Ia z vamy buv i budu kozhnu myt...* (2006). *Spoohady, statti, materialy pro kompozytora Ihoria Shamo / Upor. T.I. Shamo* [in Ukrainian].

УДК 792.075:792.54:7.067.3:7.091.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-8>

Олексій Юрійович Гончар
ORCID: 0000-0001-5353-0644

магістр культурології,

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
alexeygonchar412@gmail.com

«НОВИЙ БАЙРОЙТ» – ВІДРОДЖЕННЯ ВАГНЕРІВСЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ: ПЕРЕДУМОВИ, ПЕРСОНАЛІЇ

Мета роботи – дослідити маловивчений у пострадянському музикознавстві елемент творчого спадку Ріхарда Вагнера, а саме авторський Байройтський фестиваль, який був започаткований 1876 року задля створення концептуальних умов для виконання тетралогії «Перстень Нібелунга» та став центром вагнерівського мистецтва. У ХХ столітті він опинився у складних обставинах через залучення до політичних процесів, що мали місце у Німеччині й загрожували його існуванню після завершення війни. Акцентом цієї роботи є висвітлення історичних умов функціонування Байройтського фестивалю починаючи від 20-х рр. ХХ століття та його повоєнного відновлення у 1951 році. **Методологія** роботи ґрунтується на аналізі історичного контексту та музично-історичних умов і використанні порівняльно-описових методів стосовно довоєнного та післявоєнного бачення постановниками своїх мистецьких підходів до сценічного втілення музичної драми Р. Вагнера. **Наукова новизна** дослідження полягає у зверненні до невід’ємного аспекту творчості Р. Вагнера, який в україномовному та російськомовному музикознавстві є малодослідженим. Автори, роботи яких присвячені постаті та творчості Р. Вагнера, серед них – М. Черкашина-Губаренко, О. Бабій, А. Єфименко, Л. Мудрецька, О. Наумова, О. Роценко, І. Богданова, М. Забара та ін., охоплюють переважно музичну проблематику, оминаючи важливий з точки зору композитора елемент відповідних умов для втілення його творів, що був створений у Фестивальхаузі міста Байройт. Єдина робота з історії Фестивалю часів Р. Вагнера та К. Вагнер належить М. Черкашиній-Губаренко [1]. **Висновки.** Історія Байройтського фестивалю у ХХ столітті видалась драматичною та тісно вплетеною в політичні процеси Німеччини. Перша половина століття та мистецька діяльність керівників Фестивалю була орієнтована на слідування зразкам перших прижиттєвих авторських постановок, збереження традиції. З кінця 20-х років Байройт

опиняється втягнутим у зростаючий авторитет нацистської ідеології, а після смерті Зігфріда Вагнера 1930 року та симпатій його дружини Вініфред до керівника партії й пануючої ідеології цей процес посилюється. Незважаючи на такий стан речей, мистецтво лишалось відокремленим від ідеології та політики, наскільки це було можливим. Повоєнне становище містило загрозу щодо можливості продовження діяльності Фестивалю, але призначення на посаду керівників не запламованих у політичній діяльності онуків Вагнера дозволило уникнути цього. Оновлена мистецька політика сприяла становленню Фестивалю як одного з інноваційніших центрів оперного мистецтва.

Ключові слова: Байройтський фестиваль, Новий Байройт, Ріхард Вагнер, Козіма Вагнер, Зігфрід Вагнер, Вініфред Вагнер, Віланд Вагнер, Вольфганг Вагнер.

Honchar Oleksii Yuriiovych, Master of Cultural Studies, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

“New Bayreuth” – the revival of the R. Wagner’s Festival: the prerequisites, the personality

Research objective of this work is to study an element of the creative heritage of Richard Wagner, little studied in post-Soviet musicology, namely the author’s Bayreuth Festival, which was founded in 1876 with the aim of creating conceptual conditions for performing the tetralogy “Ring of the Nibelungen” and became the centre of Wagnerian art. In the twentieth century, it turned up in difficult conditions due to involvement in the political processes took place in Germany and threatened its existence at the end of the war. The focus of this work is to highlight the historical conditions of the Bayreuth Festival since the 1920s and its post-war reconstruction in 1951. The methodology of the work is based on the analysis of the historical context and musical-historical conditions, as well as the use of comparative-descriptive methods in relation to the pre-war and post-war types by the directors of their artistic approaches to the stage embodiment of the musical drama of R. Wagner. The scientific novelty of the research lies in the appeal to an integral aspect of R. Wagner’s work, which is little studied in the Ukrainian-speaking and Russian-speaking musicology. The authors, whose works are devoted to the figure and creativity of R. Wagner, including M. Cherkashina-Gubarenko, A. Babi, L. Mudretska, A. Naumova, A. Roshchenko, I. Bogdanova, M. Zabara etc., cover mainly musical problems, bypassing the important element from the point of view of the composer, – the appropriate conditions for the embodiment of his works, which was created in the Festspielhaus of the city of Bayreuth. The only work on the history of the Festival of the times of R. Wagner and K. Wagner belongs to M. Cherkashina-Gubarenko [1]. Conclusions. The history of the Bayreuth Festival in the twentieth century turned out to be dramatic and closely intertwined with the political processes of Germany. The first half of the century and the artistic activity of the directors of the Festival was focused on following the samples of the first lifetime author’s performances, preserving the tradition. Since the late 1920s, Bayreuth has been drawn into the growing

authority of Nazi ideology, and after the death of Siegfried Wagner in 1930 and the sympathies of his wife Winifred for the party leader and the dominant ideology, this process intensifies. Despite this state of affairs, art remained as separated from ideology and politics as possible. The post-war situation threatened the continuation of the Festival, but the appointment of the leaders of Wagner's grandchildren, untainted in political activity, made it possible to avoid this. The renewed artistic policy of the Festival allowed it to become one of the most innovative centres of opera art.

Key words: *Bayreuth Festival, New Bayreuth, Richard Wagner, Cosima Wagner, Siegfried Wagner, Winifred Wagner, Wieland Wagner, Wolfgang Wagner.*

Актуальність дослідження. Натепер українські музикознавці звернули увагу на комплекси та засоби інфраструктурних і позамузичних елементів, без яких виконання творів неможливе в традиційний для європейської культури спосіб. Це вивчення музичного простору, фестивалів та сучасних медіазасобів трансляції музики, включаючи такий метажанр, як опера. При цьому німецькомовній частині інфраструктурних утворень, у тому числі оперним фестивалям, надається значно менша увага, незважаючи на те, що нині саме ця територія є лідером в оперній індустрії. Автор має на меті дослідження Байройтського фестивалю та музичної спадщини Ріхарда Вагнера, яка багато в чому визначила шляхи розвитку жанру опери у XX столітті. Цей пласт культурного надбання тривалий час не мав актуальності та не був досить вивчений, що породило прірву між європейським та пострадянським музикознавством щодо розробки такого матеріалу.

Мета роботи – дослідити маловивчений у пострадянському музикознавстві елемент творчого спадку Ріхарда Вагнера, а саме авторський Байройтський фестиваль, який був започаткований 1876 року задля створення концептуальних умов для виконання тетралогії «Перстень Нібелунга» та став центром вагнерівського мистецтва. У XX столітті він опинився у складних обставинах через залучення до політичних процесів, що мали місце у Німеччині й загрожували його існуванню після завершення війни. Акцентом цієї роботи є висвітлення історичних умов функціонування Байройтського фестивалю починаючи від 20-х рр. XX століття та його повоєнного відновлення у 1951 році онуками композитора.

Наукова новизна дослідження полягає у зверненні до невід'ємного аспекту творчості Р. Вагнера, який в україно-

мовному та російськомовному музикознавстві є малодослідженим. Автори, роботи яких присвячені постаті та творчості Р. Вагнера, серед них – М. Черкашина-Губаренко, О. Бабій, А. Єфименко, Л. Мудрецька, О. Наумова, О. Рощенко, І. Богданова, М. Забара та ін., охоплюють переважно музичну проблематику, оминаючи важливий з точки зору композитора елемент відповідних умов для втілення його творів, що був створений у Фестшпільхаузі міста Байройта.

Виклад основного матеріалу. Творчий спадок Р. Вагнера у першій половині ХХ століття був популярним та виконувався майже в усіх великих театрах Європи та Америки. Паралельно до світової практики виконання вагнерівських творів існувала традиція, започаткована самим композитором у рамках Байройтського фестивалю, який був створений Р. Вагнером задля постановки «Перстня Нібелунга» у 1876 році. Після смерті автора у Венеції 1883 року керівництво Фестивалем взяла у свої руки вдова митця Козіма Вагнер (1837–1930). Як відомо, Козіма Вагнер постійно декларувала свій намір зберегти в Байройті все так, як було за Ріхарда Вагнера, – виконавська традиція та принципи постановок майже не зазнали змін, наслідуючи принципи тих спектаклів, які були створені за життя Р. Вагнера, хоча до кінця реалізувати це було неможливо.

За її керівництва, окрім поставлених на фестивалній сцені за Р. Вагнера тетралогії «Перстень Нібелунга» та «Парсифаля», були вперше здійснені постановки «Трістана та Ізольди» (1886), «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» (1888)¹, «Тангойзера» (1891) та «Лоенгіна» (1894), «Летючого Голландця» (1901 режисерський дебют Зігфріда Вагнера), їй належить і друга в історії Фестивалю постановка «Перстня» 1896 року. Усі ці спектаклі зберігалися в репертуарі тривалий час.

Діяльність Козіми на посту керівника спочатку зустріла гостре несприйняття. Їй дорікали узурпацію влади та навіть не німецьке походження. Яскраво ілюструють цей важкий період спогади Зігфріда: «Найбільш сильне цькування з усіх боків почалось тоді, коли мати повідомила про постановку «Тангойзера». <...> Спочатку обурення викликав сам факт появи цієї опери у Байройті, адже це твір юності, ще наполовину

¹ Цю постановку здійснив Август Харлахер (1842–1907), оперний співак та режисер – вперше запрошений до Байройта постановник.

стара опера. Вороги та фальшиві друзі намагалися дискредитувати мою матір перед публікою. Справжній відьомський шабаш супроводжував прем'єру. Але рік постановки «Тангойзера» був вирішальною битвою, й моя матір перемогла. <...> Але особливо осуджувалося запрошення іноземних співаків...» [12, с. 79].

Козіма Вагнер у 1908 році передала керівництво сімейною справою синові Зігфріду (1869–1930). Він усвідомлював, що традиціоналізм, якому слідувала його матір, застарів та намагався проводити поступову модернізацію вистав. Наслідуючи традиції постановок, що склалися за його батька і були продовжені матір'ю, він усе ж здійснив деякі важливі нововведення в театральній структурі вистав, оновив технічне оснащення театру. З початком Першої світової війни Фестиваль не проводився до 1923 року, після відновлення став більш регулярним, а з 1936 року – щорічним.

З кінця 20-х років у Німеччині відбуваються політичні процеси, які зачіпають погляди Р. Вагнера. Особливо це стосується його антисемітських переконань, які стають частиною ідеологічного підґрунтя націонал-соціалізму. Слід зауважити, що погляди чоловіка розділяла й Козіма, а обстановка того часу була сприятливою для культивування цих переконань, що пізніше в політичному курсі обернеться у трагедією Холокосту. Якщо Зігфрід не мав симпатій до цієї політичної ідеї, то його дружина Вініфред Вагнер (уроджена Уільямс, 1897–1980), навпаки, симпатизувала цим ідеям та особисто А. Гітлеру, з яким мала доволі тісні дружні стосунки. Вініфред стала на чолі Фестивалю після раптової смерті у 1930 році її чоловіка Зігфріда й залишалась на цій посаді аж до завершення фестивальної діяльності у другій половині 1944 року. Саме цей період видався найбільш важким та суперечливим з погляду на майбутнє Фестивалю й вагнерівського мистецького спадку, що опинився серед «обвинувачених» спільників режиму.

До 1939 року вистави Фестивалю продовжувала відвідувати іноземна публіка, серед виконавців усе ще лишались іноземні артисти, але з початком воєнних дій та закриття кордонів ситуація кардинально змінилась. Загроза припинення діяльності, як було за часів Першої світової, була очевидною, але Гітлер особисто обіцяв Вініфред фінансування Фестивалю у необхідних розмірах, на що вона врешті погодилась. Воєнний

час, який отримав назву «фестивалю війни», не був сприятливим для мистецького розвитку. Попри прийняття фінансову стабільність, репертуар скоротився і в останній рік проведення – 1944 – складався лише з «Нюрнберзьких мейстерзінгерів». Проведення вистав дозволило зберегти обладнання та належним чином обслуговувати приміщення, а також забезпечити роботою персонал, одночасно позбавивши його обов'язку військової служби.

5 квітня 1945 року відбувся перший наліт американської авіації на Байройт, внаслідок чого вілла Ванфрід була зруйнована на третину, а 14 квітня американські солдати окупували місто. Фестшпільхаус і будинок Зігфріда Вагнера було реквізовано, деякий час вони використовувались для військових зборів. Вініфред Вагнер як керівника фестивалю заарештовують, інкримінуючи участь у політичній діяльності і посібництві режиму. Ідеологізація постаті Р. Вагнера та Байройтського фестивалю як місця «торжества німецького духу»² могли унеможливити відновлення фестивальної діяльності, проте саме позиція Вініфред дозволила відкрити нову сторінку в історії проведення Фестивалю.

На судових процесах, які розпочалися в післявоєнній Німеччині 1947 року, Вініфред була звинувачена в активній підтримці та співпраці з націонал-соціалізмом. 25 червня цього ж року на слуханнях у своїй справі Вініфред подала Меморандум на свій захист. Вона відкидала всі звинувачення та мотивувала свої дії з керівництва Фестивалем лише бажанням зберегти в недоторканності заповіти Майстра й сам його задум. Намагаючись показати, що вона перебувала у пасивній опозиції до режиму, Вініфред наводила приклади, коли особисто заступалася за неблагонадійних музикантів з точки зору ідеологічної доктрини режиму. Посилалася вона на введену заборону проведення політичних мітингів у залі Фестшпільхаузу,³ а також перераховувала все, що їй особисто вдалося

² Як не парадоксально, але за часів правління Гітлера єдина функціонуюча у Німеччині синагога знаходилась у Байройті, «місті Вагнера», який став одним із мистецько-ідеологічних центрів Третього Рейху.

³ Ця заборона була введена ще 1924 року після поновлення Фестивалю, який відкрився «Нюрнберзькими мейстерзінгерами» (пост. 1911 року), де публіка після завершення спектаклю співала «Пісню німців» А.Г. Гофмана фон Фаллерслебена (1841), що на той час була програмним твором німецьких націоналістів.

досягти задля розвитку ідеї Байройта, збереження у цілісності архіву Р. Вагнера, збору та систематизації його документів та листів. Звісно, що повністю оминати ідеологію було неможливо, а частина гарантованого фінансування відбувалась через купівлю квитків для солдат, що було частиною пропаганди «німецького духу» [10, с. 544].

За вироком суду Вініфред була засуджена за найсуворішою статтею, але після апеляції і повторних слухань покарання було пом'якшено [13]. У зв'язку із забороною обіймати будь-які посади і брати участь у суспільному житті Вініфред Вагнер 21 січня 1949 року підписала відмову від усіх прав на Фестиваль на користь синів Віланда та Вольфганга. При цьому аж до 1973 року вона залишалась власницею Фестшпільхаусу й прилеглих до нього приміщень. Незважаючи на жорстку позицію нової влади стосовно колишньої верхівки Рейху і до їх прихильників, Вініфред продовжувала спілкування зі старими друзями, серед яких були представники вищих ешелонів влади і військові. Це спілкування кидало тінь на оновлений Фестиваль та породжувало напруження у сім'ї [11, с. 69]. Важливим кроком для подальшого відновлення діяльності фестивалю стала організація у 1949 році «Товариства друзів Байройта». Його учасники збирали кошти для фінансування Фестивалю, який почав свою нову історію 29 липня 1951 року.

Віланд передбачувано обійняв пост керівника Фестивалю, але офіційне двовладдя з братом стало новою практикою сімейної справи Вагнерів, хоча фактично ще з часу керування Зігфріда Вагнера за його спиною стояла Козіма, яка впливала на мистецьку політику сина, а Вініфред дослуховувалась точки зору Хайнца Тітьєна (1881–1967, другого за історію Фестивалю запрошеного режисера).

Дві дочки Зігфріда – Фріделінд (1918–1991) та Верена (1920–2019) не грали настільки важливих ролей у сімейному підприємстві. Так, у Фріделінд ще в 1930-і роки стався конфлікт з матір'ю, внаслідок якого вона залишила країну перед початком Другої світової війни і більше не брала участь у справах Байройта, лише раз відвідавши його у 1990 році. Її особисті проекти були пов'язані з музикою як Ріхарда, так і Зігфріда Вагнера, чиї твори вона популяризувала. Фріделінд вже у 1945 році напише автобіографічну книгу «Спадщина вогню», в якій вона продовжить гостру полеміку та викривання співпраці з нацистами своєї матері й тогочасного

художнього керівництва Фестивалю⁴. Свою скромну роль грала у цьому сімейному ансамблі й молодша дочка Зігфріда та Вініфред – Верена. У 1943 році вона вийшла заміж за Бодо Лафферентца, офіцера СС, який служив в одному з культурно-ідеологічних департаментів Рейху. У повоєнний час вона входила до ради Фонду Ріхарда Вагнера й займалася адміністративною роботою Фестивалю.

Надзвичайно важливим з точки зору стратегії існування Фестивалю є ідея створення Фонду Ріхарда Вагнера, яка належить Вініфред Вагнер. Навесні 1972 року вона виступила із заявою про необхідність створення Фонду з метою збереження цілісності архіву, театру та вілли Ванфрід. У веденні Фонду перебуває управління Байройтським фестивалем, усі фінансові та адміністративні справи, включаючи призначення керівників.

Переходячи до поновлення Байройтського фестивалю у 1951 році, варто зазначити важливу роль Вініфред Вагнер як керівника та її діяльність саме з мистецької точки зору. Щоб зрозуміти, які перепони цьому передували, слід звернути увагу на останні роки керівництва Фестивалем, здійснюваного Вініфред. Роблячи оцінку її діяльності тепер, неможливо не враховувати умови тотально-контрольованої культурної політики, в яких їй доводилось працювати. Державна система контролювала всі аспекти життя, а особливо активно втручалась у питання мистецтва, яке слугувало ідеології. У театрів та концертних організацій не було можливості вільного вибору репертуару, запрошення виконавців, ведення адміністративної роботи. З огляду на це, можна особливо оцінити заслугу Вініфред Вагнер у збереженні Фестивалю.

Вона використовувала свій вплив та особисті зв'язки задля супротиву повній політизації очолюваного нею підприємства. Байройт зберіг статус незалежного (наскільки це було можливо) культурного центру, адже не увійшов до Театрального департаменту Рейху та підконтрольні йому структури. Вініфред вдалося уникнути вступу до департаменту, що викликало б стандартну фінансову та адміністративну залежність від держави. Нерідко вона дозволяла собі ігнорувати розпорядження державних органів, що відповідали за культуру та іде-

⁴ Більш детально: Weissweiler, Eva: Erbin des Feuers. Friedelind Wagner – Eine Spurensuche. München : Pantheon Verlag, 2013. 368 S.

ологію, користувалася каналами фінансування поза апаратом розподілу коштів. Така її поведінка була можливою через особистий та доволі тісний контакт з Адольфом Гітлером, який обоожнював музику Вагнера. У довоєнні роки фіурер часто відвідував Байройт і гостював на віллі Ванфрід та у будинку, де мешкав із сім'єю Зігфрід⁵. Особисті симпатії Вініфред до дружньо налаштованого до неї диктатора, тим не менш, завершувались, коли мова заходила про творчий спадок Вагнера.

Провідна роль у відродженні Фестивалю і подальшому його розвитку в повоєнний час належить Віланду Вагнеру (Wieland Adolf Gottfried Wagner; 1917–1966). Віланд був першою дитиною Зігфріда Вагнера та Вініфред. Він здобув освіту живописця та фотографа, з молодого віку брав участь у оформленні сцени Байройтського фестивалю (1937 р. – «Парсифаль», 1943 р. – «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), став «обличчям» Фестивалю після його відновлення у 1951 році, розділяючи управління з братом Вольфгангом (Wolfgang Manfred Martin Wagner, 1919–2010). Аж до смерті Віланда в 1966 році молодший за нього Вольфганг займався переважно адміністративною роботою і надзвичайно важливими для того часу фінансовими питаннями, хоча частково брав участь і в художній діяльності. Режисерським дебютом Вольфганга була постановка «Лоенгріна» 1953 року. Як і старший брат, він вчився театральних мистецтв у Мюнхені, паралельно вивчаючи музику. Сценічні роботи Вольфганга мали спільні риси з роботами брата, хоча були не такими аскетичними щодо сценографії. «Віланд і Вольфганг Вагнери – несхожі один на одного брати: один з живописним баченням, інший з практичним, організаційним і комерційним талантом ... Нові співаки, нові диригенти і абсолютні нові режисерські концепції переїхали в Байройтський фестивальний зал...» [8].

До сценографічної практики Віланд уперше вдався 1935 року, створивши декорації для театрів Любека, Кельна та Альтенбурга. Перші байройтські роботи двадцятирічного Віланда над сценографією третьої постановки «Парсифалю» (сценографія та костюми) під керівництвом Вільгельма Фуртвенглера 1937 року стали показником безсумнівного таланту юнака [9, с. 638]. З 1937 по 1943 рік Віланд вчиться візуальних мистецтв у Мюнхені, а з 1940 бере уроки музики у

⁵ Будинок Зігфріда Вагнера ліворуч від Ванфріда.

Курта Оверхоффа (1902–1986) – австрійського диригента та композитора, який раніше був помічником В. Фуртвенглера у Віденській опері. Курт Оверхофф буде музичним асистентом на Фестивалі 1951 року, але критично віднесеться до поставленого Віландом «Парсифалю», після чого їхні стосунки припиняться [7, с. 96]. Перша постановка «Перстня Нібелунга» була здійснена Віландом 1943 року у Земельному театрі (Landestheater) Альтенбурга.

Як представник нової генерації Вагнерів Віланд зростав у нових реаліях ХХ століття. Він не зазнав такого впливу мистецьких переконань своєї бабусі Козіми, яка померла, коли онукові було 13 років. У своїх роботах Віланд Вагнер приділяв велику увагу не зовнішньому вигляду твору, а скоріше його внутрішньому змісту та динамізму. У новаціях він слідував ідеям Адольфа Аппія (1862–1928). Після відвідин Байройта у 1890-х швейцарський сценограф і театральний реформатор звернув увагу на невідповідність декларованих Р. Вагнером концепцій «музичної драми майбутнього» з фактичним результатом. На його думку, притаманні музиці Вагнера безперервний розвиток і глибока внутрішня енергія губилися за декораціями та режисерською інтерпретацією ілюстративного характеру. Прагнення Зігфріда Вагнера модернізувати вистави шляхом розвантаження їх від безлічі сценічних деталей були надто обережні.

Віланд Вагнер активно використовував думку А. Аппія про необхідність виходити у сценічному оформленні вагнерівських опер з музики, шукати шляхів візуалізації музичних образів та філософських символів. Віланд докорінно спростив декорації і надавав великого значення світлу. При цьому його доводилося дослідити як сценографа в Байройті хоч і були зв'язані режисерським баченням Хайнца Тітгена, та все ж мали передумови до модернізації візуального образу вистави. Наприклад, сценографія для байройтської постановки «Парсифалю» 1937 року хоча і слідувала зразкам постановки 1882 року, але в окремі сцени Віланд вводив абсолютно нові для того часу кінопроекції.

Неможливо випустити з біографії Віланда Вагнера й роки правління в Німеччині нацистів. У юності він перебував в оточенні, де не міг уникнути певного впливу пануючої ідеології. Разом із тим більшість джерел говорить про його аполітичність. У підлітковому віці Віланд знав диктатора як «дядька

Вольфа», адже той бував у будинку Вагнерів, бачив у Віланді зразкового німецького юнака та «ідеального сина» [6]. Із вступом Гітлера на посаду Рейхсканслера його спілкування із сім'єю Вагнерів стало більш формальним, а візити в Байройт набули офіційного статусу. За наполяганням матері Віланд Вагнер у 1933 році вступив до Гітлерюгенду. У 1938 році він стає членом НСДРП (членський квиток № 6078301). Адольф Гітлер особисто звільнив його від військової служби. На відміну від старшого брата, Вольфганг не був членом НСДРП та не уникнув обов'язкових для того часу трудової повинності на пів року та служби у Вермахті, куди він був призваний одразу з початком воєнних дій 1939 року. Доволі швидко отримавши поранення, він демобілізувався й став здобувати освіту у Мюнхені⁶.

Віланд Вагнер використовував свій доступ до фіюера у боротьбі за владу в Байройті, нейтралізації впливу своєї матері, художнього керівника Хайнца Тітьєна та художника-постановника Еміля Преторіуса, які дотримувались більш консервативних поглядів на втілення музичної драми, орієнтувалися на спектаклі, створені на основі перших постановок.

У сезоні 1943/1944, під час так званого «фестивалю війни», Віланд Вагнер створив декорацію для «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» – єдиної опери Р. Вагнера, яка тоді виконувалась. Зрозуміло, що ця остання воєнна постановка була ангажована політичним підтекстом. З вересня 1944 року по квітень 1945 року Віланд Вагнер проходив військову службу в «Інституті фізичних досліджень» (Institut für Physikalische Forschung), заснованому його зятем – чоловіком Верени Вагнер Бодо Лафферентцем у таборі Флоссенбюрг, супутнику Байройта. Ця робота дозволяла уникнути призову на фронт. У концтаборі, де ув'язнені використовувалися для примусової праці і були зобов'язані виробляти системи управління для ракет Фау-2, Віланд продовжував займатися пошуками нововведень для сценічного оформлення. За допомогою ув'язненого інженера-електрика Ганса Імхофа він проектує моделі сучасних декорацій та нових систем освітлювальних приладів. Точні подробиці роботи Віланда у Інституті відсутні, але ско-

⁶ Більш детально щодо постаті Вольфганга: Carr, Jonathan. The Wagner Clan: The Saga of Germany's Most Illustrious and Infamous Family. Atlantic Monthly Press, 2007. 409 p.

ріше за все він обіймав посаду «заступника цивільного директора» [4, с. 479–484].

8 квітня 1945 року, за три дні до закриття табору, Віланд Вагнер виїхав в Нуссдорф на Боденському озері і залишався у французькій окупаційній зоні після закінчення війни аж до 13 листопада 1948 року. Ці дії, ймовірно, були пов'язані з бажанням уникнути більш суворого процесу денацифікації, який мав би для нього більш серйозні наслідки, адже зв'язки сім'ї та особливо матері з верхівкою Третього Рейху надалі могли позначитися на його долі. Проте під час проходження денацифікації Віланд мовчав про роботу в концентраційному таборі та про свої зв'язки з Адольфом Гітлером, якого він востаннє відвідав у грудні 1944 року в рейхсканцелярії у Берліні. На слуханні у справі 10 грудня 1948 року у Байройті Віланд Вагнер був класифікований як «послідовник» — четверта і найнижча категорія тих, хто мали причетність до нацистського режиму.

Віланда можна вважати одним із засновників сучасного режисерського театру. Як режисер і сценічний дизайнер (сценографія та костюми) він замінив пануючий до того на сцені Байройта натуралізм символікою узагальненої дії з глибоким психологічним опрацюванням образів персонажів. Вносячи новаторські ідеї до спектаклів, він не боявся порушувати традиції і часом був навмисно провокаційним. Його революційні постановки викликали крайні погляди, думки як за, так і проти: «Тоді цей стиль був для всіх абсолютно новим. Простота, мізансцени та гра. Віланд володів талантом вибудови акторського виконання, виходячи з індивідуальності своїх співаків. Й у нього ніколи не зустрінеється зайвого ходу. Кожен рух щось означає. Те ж саме з голосом та співом. Це було щось зовсім нове» [5].

Перевагою нового постановочного стилю було те, що головним елементом у ньому стала музика. Сценічна дія була виразно стисненою, підкреслювалася осмисленими і лаконічними жестами та рухами. Такий підхід дозволяв створювати драматичне напруження. Майже порожня сцена його ранніх вистав найчастіше оформлялася в темних тонах, на тлі яких рельєфно виглядали силуети виконавців. Простота декорацій та костюмів без зайвої деталізації позитивно впливали на показ і більш детальну розробку кожного образу. Віланд та Вольфганг у створенні постановок розкривали до того прихо-

вані риси персонажів, їхніх характерів та взаємодії на сцені. Завдяки такому підходу й досягався той самий ефект «сценічної напруги», що рухав невпинне розгортання вистави.

Повоєнний Байройт відкрився поставленим Віландом «Парсифалем», абсолютно не схожим на попередні постановки. Особливості цієї вистави надалі стануть стилістичним стартом режисерської діяльності Віланда. Вплив ідей А. Аппія відчувався через увагу до світлових ефектів, якими надалі Віланд завжди буде користуватися, внутрішньою енергією і розвитком драматургії, тонко сплетеним з музикою. Мінімалістичні декорації простих форм і без дрібних деталей, з порожнім задником-циклорамою, відповідним чином освітлені дозволяли зосереджуватися виключно на виконавцях. З Віландом у Байройт повертаються співаки з інших країн.

У «Новому Байройті», як його стали називати невдовзі після відкриття Фестивалю 29 липня 1951 року, Віланд, зі зрозумілих причин, максимально нівелював можливі політичні підтексти виконуваних музичних драм – згодом запрошені режисери (Йоахім Герц, Рут Бергхаус, Стефан Хергейм, автор «Перстню століття» Патріс Шеро) стали акцентувати час, робити посилення на сучасність і нещодавні історичні події, надавали гостру злободенність своїм роботам [2].

Висновки. Історія Байройтського фестивалю у ХХ столітті видалась драматичною та тісно вплетеною в політичні процеси Німеччини. Перша половина століття та мистецька діяльність керівників Фестивалю була орієнтована на слідування зразкам перших прижиттєвих авторських постановок, збереженні традиції. З кінця 20-х років Байройт опиняється втягнутим у зростаючий авторитет нацистської ідеології, а після смерті Зіґфріда Вагнера 1930 року та симпатій його дружини Вініфред до керівника партії й пануючої ідеології цей процес посилюється. Незважаючи на такий стан речей, мистецтво лишалось відокремленим від ідеології та політики, наскільки це було можливим.

Перемога над Німеччиною та визнання керівника Фестивалю причетним до злочинів режиму могло викликати повне закриття його діяльності, але мета збереження спадку Р. Вагнера та призначення не заплямованих у політичній діяльності Віланда та Вольфганга Вагнерів на посаду керівників дозволили уникнути цього. Оновлений Фестиваль виявився абсолютно не схожим на довоєнний за мистецькою політикою,

що дозволило йому стати одним із інноваційніших центрів, що працюють у царині оперного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Черкашина-Губаренко М.Р. Вагнерівський фестиваль у Бай-ройті: сторінки історії. *Аспекти історичного музикознавства VI: Музика і театр в історичному часі і просторі*. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2013. С. 226–244.
2. Berry M. ‘Politics’, first published in The Cambridge Wagner Encyclopedia / ed. Nicholas Vazsonyi. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. URL: <https://boulezian.blogspot.com/2020/07/wagner-and-politics.html> (дата звернення: 10.10.2020).
3. Carr J. The Wagner Clan: The Saga of Germany’s Most Illustrious and Infamous Family. Atlantic Monthly Press, 2007. 400 p.
4. Hamann B. Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth. Piper Taschenbuch; Ungekürzte Taschenbuchausg. Edition, 2003. 688 S.
5. Heil dir, Sonne! Meant Something in those Conditions by Erling E. Guldbrandsen and Per-Erik Skramstad. Interview with Penelope Turing. URL: <https://www.wagneropera.net/interviews/penelope-turing-interview.htm> (дата звернення: 05.12.2020).
6. Hitler sah in Wieland einen Idealsohn. Redaktion, 11.10.2016, 15:43 Uhr. Interview mit Nike Wagner. URL: <https://www.kurier.de/inhalt.quot-hitler-sah-in-wieland-einen-idealsohn-quot.d529e277-2cb6-4733-a87a-975ef4fd7aa4.html> (дата звернення: 19.01.2021).
7. Kapsamer I. Wieland Wagner, Wegbereiter und Weltffekt. Graz: Verlag Styria, 2010. 416 S.
8. Kinder! macht Neues! 125 Jahre Bayreuther Festspiele -50 Jahre Neubayreuth. Folge 8: Das Neubayreuther Wunder/Wiedereröffnung der Richard-Wagner-Festspiele 1953. *Deutsche Welle*. 07.11.2001. URL: <https://www.dw.com/de/kinder-macht-neues/a-320368> (дата звернення: 29.11.2020).
9. Klee E. Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007. 715 S.
10. Mühlenfeld D. Was heißt und zu welchem Ende studiert man NS-Propaganda? Neuere Forschungen zur Geschichte von Medien, Kommunikation und Kultur während des Dritten Reiches. Archiv für Sozialgeschichte 49, 2009. URL: <https://www.fes.de/index.php?eID=dumpFile&t=f&f=46859&token=f7f2efdaf4dd6eda642ecbe1015296b62f1085c6> (дата звернення: 12.08.2020).
11. Wagner G. Wer nicht mit dem Wolf heult – Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1997. 408 S.
12. Wagner S. Erinnerungen. Siegfried Wagner. Frankfurt/Mein: Peter Lang GmbH : Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005. 128 S.
13. Weichen für die Festspielstadt gestellt. Der Bayreuther Anwaltverein besteht seit 100 Jahren. Der Jurist Fritz Meyer paktete Winif-

red Wagner raus. *Norbayerischer Kurier*, Donnerstag 5. Juli 2011. URL: https://www.bayreuther-anwaltverein.de/files/media/downloads/Pressemitteilungen/05_07_2018_kul_16_bee36315e2.pdf (дата звернення: 20.08.2020).

14. Weissweiler E. *Erbin des Feuers. Friedelind Wagner – Eine Spurensuche*. München : Pantheon Verlag, 2013. 368 S.

REFERENCES

1. Cherkashina-Gubarenko, M.R. (2013). *Wagnerivskiy festival u Bayroiti: storinky istoriy. Aspectu istirychnigo musycoznavstva VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi i prostori*. Kharkiv: KhNUM imeni I.P. Kotliarevskoho. P. 226–244 [in Ukrainian].

2. Berry, M. (2013). ‘Politics’, first published in *The Cambridge Wagner Encyclopedia* / ed. Nicholas Vazsonyi. Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: <https://boulezian.blogspot.com/2020/07/wagner-and-politics.html> [in English].

3. Carr, J. (2007). *The Wagner Clan: The Saga of Germany’s Most Illustrious and Infamous Family*. Atlantic Monthly Press [in English].

4. Hamann, B. (2003). *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. Piper Taschenbuch; Ungekürzte Taschenbuchausg. Edition [in German].

5. Heil dir, Sonne! Meant Something in those Conditions by Erling E. Gulbrandsen and Per-Erik Skramstad. Interview with Penelope Turning. Retrieved from: <https://www.wagneropera.net/interviews/penelope-turning-interview.htm> [in English].

6. Hitler sah in Wieland einen Idealsohn. Redaktion, 11.10.2016. 15:43 Uhr. Interview mit Nike Wagner. Retrieved from: <https://www.kurier.de/inhalt.quot-hitler-sah-in-wieland-einen-idealsohn-quot.d529e277-2cb6-4733-a87a-975ef4fd7aa4.html> [in German].

7. Kapsamer, I. (2010). *Wieland Wagner, Wegbereiter und Weltffekt*. Graz: Verlag Styria [in German].

8. *Kinder! macht Neues! 125 Jahre Bayreuther Festspiele-50 Jahre Neubayreuth. Folge 8: Das Neubayreuther Wunder/Wiedereruffnung der Richard-Wagner-Festspiele 1953* Deutsche Welle. 07.11.2001. Retrieved from: <https://www.dw.com/de/kinder-macht-neues/a-320368> [in German].

9. Klee, E. (2007). *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag [in German].

10. Mühlenfeld, D. (2009). Was heißt und zu welchem Ende studiert man NS-Propaganda? Neuere Forschungen zur Geschichte von Medien, Kommunikation und Kultur während des Dritten Reiches. *Archiv für Sozialgeschichte* 49. Retrieved from: <https://www.fes.de/index.php?eID=dumpFile&t=f&f=46859&token=f7f2efdaf4dd6eda642ecbe1015296b62f1085c6> [in German].

11. Wagner, G. (1997). *Wer nicht mit dem Wolf heult – Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels*. Köln: Kiepenheuer & Witsch [in German].

12. Wagner, S. (2005). *Erinnerungen. Siegfried Wagner*. Frankfurt/Mein: Peter Lang GmbH: Europäischer Verlagder Wissenschaften [in German].

13. Weichen für die Festspielstadt gestellt. Der Bayreuther Anwaltverein besteht seit 100 Jahren. Der Jurist Fritz Meyer paukte Winifred Wagner raus. Norbayerischer Kurier, Donnerstag 5. Juli 2011. Retrieved from: https://www.bayreuther-anwaltverein.de/files/media/downloads/Pressemitteilungen/05_07_2018_kul_16_bee36315e2.pdf [in German].

14. Weissweiler, E. (2013). Erbin des Feuers. Friedelind Wagner – Eine Spurensuche. München: Pantheon Verlag [in German].

УДК 783.087:274/278(091)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-9>**Ярослав Володимирович Петреску**

ORCID: 0000-0002-5858-8404

викладач кафедри хореографії

та музично-інструментального виконавства

Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

ja.petresky@gmail.com

ЖАНРИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ПРОТЕСТАНТСЬКИХ ЦЕРКОВ

Мета роботи — визначити основні жанри духовної музики протестантизму, особливості їх зародження та функціонування в різних конфесіях, проаналізувати сучасний стан музики в євангельських церквах України. **Методологія дослідження** є комплексною і спирається на історико-типологічний метод (у аналізі історичних зв'язків формування жанрів духовної музики різних протестантських конфесій), метод герменевтики (у тлумаченні доктринальних особливостей творів), метод музично-теоретичного аналізу (у виявленні гармонійних, мелодичних та формоутворювальних елементів творів), компаративний метод (у порівнянні жанрів церковної музики) та метод узагальнення (у підбитті підсумків дослідження). **Наукова новизна.** Духовна музика протестантської церкви вперше розглянута з точки зору історичної ретроспективи її жанрової системи. Коротко охарактеризовано провідні жанри католицької та православної церковної музики, як-от григоріанський хорал, меса, літургія, знаменний розспів, партесні та хорові концерти; проаналізовано мотети Й. Вальтера, Л. Зенфля, духовні твори Г. Шютца та Й. С. Баха (Страсті, кантати); розглянуто історичний шлях появи протестантів на території сучасної України та їх внесок у становлення російської духовної пісні Івана Проханова. У висновках зазначено, що духовна музика протестантських церков вирізняється наймовірним розмаїттям жанрів та стилів, а основою жанрової системи музики сучасних євангельських християн є обіщинний та хоровий спів — хорали XVI–XVII століть, твори композиторів-класиків, духовні пісні сучасних авторів, джазово-естрадні обробки. Окрім цього, у протестантських церквах активно застосовується інструментальна музика (орган, фортепіано, камерні, духові, симфонічні оркестри, сучасні естрадні гурти).

Ключові слова: протестантська церква, жанр, духовна музика, хорал, мотет, гімн, псалом, антем, музичні інструменти, орган.

Petresku Yaroslav Volodymyrovych, Lecturer at the Department of Choreography and Music-Instrumental Performance of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Genres of sacred music of Protestant churches

Research objective – to determine the main genres of spiritual music of Protestantism, the peculiarities of their origin and functioning in different denominations, the current state of music in the Christian evangelical churches of Ukraine. **The methodology** is complex and based on the historical-typological methods in the process of revealing historical connections of origin and formation of genres of spiritual music of different Protestant denominations, the method of hermeneutics in interpreting doctrinal features of works, the method of music-theoretical analysis in identifying harmonic, melodic and formative elements – on the comparative method when comparing the results and the method of generalization – when summarizing the results of the study.

The scientific novelty. For the first time the spiritual music of the Protestant church is considered from the point of view of the historical retrospective of its genre system. The leading genres of Catholic and Orthodox church music are briefly described – Gregorian chant, Mass, liturgy, significant chant, party and choral concerts, motets by J. Walter, L. Zenfl, spiritual works by G. Schutz and J. S. Bach – Passions, Kantates. The historical way of appearance of Protestants on the territory of modern Ukraine and the contribution to the formation of Russian spiritual song by Ivan Prokhanov are considered. **Conclusions.** The spiritual music of Protestant churches is characterized by an incredible variety of genres and styles, and the basis of the genre system of evangelical Christian music today is communal and choral singing – chorales of XVI–XVII centuries, works of classical composers, spiritual songs of modern authors, jazz and pop processing. In addition, Protestant churches actively use instrumental music – organ, piano, chamber, brass, symphony orchestras, modern pop groups.

Key words: Protestant church, genre, spiritual music, chorale, motet, hymn, psalm, anthem, musical instruments, organ.

Актуальність теми дослідження. Духовна музика другої за чисельністю прибічників гілки християнства – протестантизму – це яскрава та різнобарвна сторінка світового музичного доробку. Як і основоположник руху духовної Реформації Мартин Лютер, більшість протестантів мають великий пієтет до музики та використовують її як дієвий засіб висловлення хвали та подяки Творцеві. Зараз вокальна сфера в церквах представлена надзвичайно великим репертуаром общинного співу: від хоралів Лютера та інших митців XVI–XVII століть до пісень американських та вітчизняних сучасних авторів. Загальний спів у церквах лунає як без супроводу, так і під акомпанемент органа, фортепіано чи гурту музикантів. Значне місце належить хоровому жанру, який набув особливого

розквіту на наших землях за радянських часів. Хорові колективи є майже в усіх традиційних церквах християн-баптистів, п'ятдесятників, адвентистів сьомого дня. Деякі новітні течії протестантизму, що виникли у ХХ столітті, віддають перевагу естрадній групі з ансамблем співаків.

Інструментальна музика також використовується майже в усіх протестантських церквах. У лютеран та кальвіністів (реформаторів, пресвітеріан, тощо) – це майже завжди орган, у більш пізніх євангельських християн – оркестри та гурти джазового чи естрадного складу, які використовуються не лише на свята, а й під час щонедільних служб.

Про роль та значення Реформації у духовному житті Європи (а згодом і всього світу) є чимало робіт релігієзнавців, істориків, філософів. Важливими в контексті цієї теми є статті Г. Хоружого «Протестантизм як результат європейської Реформації» [17], М. Черенкова «Протестантская теология и философия религии: встречи на границах иного» [18], В. Кадочникова «Музыка протестантских церквей в поисках образа Христа» [7], монографія Е. Уілсон-Діксона «История христианской музыки» [16].

Стрімкий розвиток протестантської музики зумовлює підвищення інтересу дослідників до аналізу цієї сфери. В Україні цим займається низка науковців, а саме: І. Бондар досліджує «Особливості вияву духовної традиції лютеранства в музичному мистецтві Західної Європи» [1], витоки та процес становлення церковної музики аналізує О. Ярош у статті «Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції» [19], а сучасний стан музики вивчає О. Спіс («Сучасна протестантська пісенно-музична творчість як форма служіння: проблеми і виклики») [15]. Проте питання жанрової системи духовних творів протестантизму порушувалося в наведених роботах лише частково, тому потребує додаткового опрацювання, що зумовлює **актуальність** цієї роботи.

Мета дослідження – визначити основні жанри духовної музики протестантизму, особливості їх зародження та функціонування в різних конфесіях, сучасний стан музики в християнських євангельських церквах України.

Наукова новизна. Духовна музика протестантської церкви вперше розглянута з точки зору історичної ретроспективи її жанрової системи. Коротко охарактеризовано провідні жанри католицької та православної церковної музики, як-от григорі-

анський хорал, меса, літургія, знаменний розспів, партесні та хорові концерти; проаналізовано мотети Й. Вальтера, Л. Зенфля, духовні твори Г. Шютца та Й. С. Баха (Страсті, кантати). Розглянуто історичний шлях появи протестантів на території сучасної України та внесок у становлення російської духовної пісні Івана Проханова.

Виклад основного матеріалу. З часів виникнення і дотепер християнство вирізняється з-поміж інших світових релігій надзвичайно великим значенням, яке відводиться в богослужінні музичному мистецтву. Розмаїтою є система жанрів та стилів церковної музики, а обсяг та якість духовного музичного доробку просто вражає. Сміливо можна стверджувати, що шлях розвитку класичної європейської музики розпочався саме в церковних стінах, бо першими професійними композиторами, співаками та музикантами були монахи й служителі католицької церкви. Після розколу християнства в XI ст. та виникнення православної церкви музика західного та східного обряду розвивалася власними шляхами.

Першим духовним жанром вважається *григоріанський хорал* – спів католицької церкви, сформований та канонізований папою Григорієм I на межі VI–VII ст. Ці неспішні унісонні наспіви стали основою, на якій пізніше вирости перші зразки багатоголосся – органум та дискант, а згодом «розквітла» ренесансна поліфонія. За способом виконання григоріанський спів розділявся на антифонний та респонсорний. Антифоном, тобто співом по черзі двох хорів чи хорових груп, як правило, виконувалися псалми, а респонсорій застосовувався для своєрідних музичних «діалогів» між солістом (часто священником) та хором.

Розвиток церковної музики привів до появи нових піснеспівів – секвенцій, троп, кондуктів та різноманітних обробок хоралів у техніці *santus firmus*. В епоху Середньовіччя формується основний жанр богослужбової музики – *меса*, що містить низку обов'язкових частин (*Ordinarium*) та розділів, що змінювалися відповідно свята чи події (*Proprium*).

Щодо використання музичних інструментів, то першим церковним інструментом був орган, який увів у богослужіння папа Римський Віталіан ще у VII столітті. Згодом орган супроводжував виконання меси, а на Тридентському соборі у XVI столітті було офіційно затверджено та визначено функції інструмента, серед яких основні – дублювання

хорових партій, а також виконання сольних інструментальних епізодів (токат, річеркарів, канціонів тощо). Поступово католицька церква дозволила використання й інших інструментів, зокрема, струнних та дерев'яних духових, але переважно не під час меси, а у позаслужбових духовних концертах.

Православна церковна традиція сформувала власну строго вокальну месу — *літургію* та й досі не визнає участі в ній будь-яких інструментів. Одноголосні наспіви, що здавна супроводжували службу у Візантії, були засновані на системі осмогласся, чи восьмигласся, — восьми особливих літургійних ладів (по одному на тиждень). Іоанн Дамаскін у VIII столітті впорядкував цю систему у вигляді богослужбової книги Октоїха. В межах осмогласся приблизно з XII столітті формується *знаменний розспів*, різновидами якого є київський, грецький, болгарський розспіви та інші. В Україні-Русі одноголосний знаменний розспів змінив партесний багатоголосний спів, що набув особливого розквіту в XVII столітті, коли з'явилися *партесні концерти* М. Дилецького, І. Домарацького, С. Пекалицького та інших. До виконання партесних творів залучалися лише хлопчики та чоловіки. Ще пізніше, у другій половині наступного століття, розлогі, циклічні *хорові концерти* М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя витіснили партес. Ці унікальні твори стали результатом органічного синтезу культури партесного співу, досягнень західноєвропейського класицизму та інтонацій української народної пісенності.

Незважаючи на великий історичний шлях та вагомість досягнень у сфері духовної музики композиторів католицької та православної церков, найбільш «співочою» та музикальною християнською конфесією можна назвати протестантизм. Небачені свобода творчості та право на тлумачення біблійних текстів, які запропонував вірянам основоположник руху Мартин Лютер, а також нагальна потреба в оновленні літургійного репертуару стали потужним стимулом бурхливого розквіту церковної музики.

Реформація розпочалася в Німеччині у XVI столітті, хоча передумови її виникнення та ареал розповсюдження охоплюють значно ширший як часовий, так і географічний простір. Протест Лютера проти зловживань католицької церкви й мертвості її структури був швидко підхоплений невдоволеним народом та фактично розділив його на два табори. Звісно,

до суто релігійних питань приєдналися політичні та економічні інтереси, але єдність західноєвропейської церкви була назавжди порушена.

Фактично з періоду свого зародження і протягом усього подальшого історичного шляху протестантизм не був єдиною церквою з унітарною системою управління та богословськими догматами. Хоча ціла низка поглядів та аспектів віровчення є спільними для всіх протестантських течій. Серед них основні – це невизнання жодних посередників між Богом та людьми, окрім Христа, відмова від поклоніння святим, пишності служби та ікон. Основною доктриною є спасіння за благодаттю, лише вірою, а не завдяки добрим справам чи іншим заслугам. Більшість церков визнає лише два таїнства – хрещення та причастя.

Суттєво різняться і музичне оформлення богослужінь. Оскільки основними течіями раннього протестантизму були лютеранство, кальвінізм і англіканство, розглянемо головні музичні жанри цих напрямів.

Фундатор лютеранської церкви Мартин Лютер (1483–1546) був також автором її перших духовних творів – *протестантських хоралів*. Він обрав та переробив кілька відомих на той час католицьких гімнів та світських, народних пісень, підтекстувавши їх рідною німецькою мовою¹. Кілька хоралів є оригінальними роботами Лютера, а його найвідомішим гімном став «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь наш – оплот»). Утім найбільшим досягненням реформатора вважається відновлення загального співу, участь у літургії не кількох обраних осіб, а всієї громади. Починаючи з 1526 року, Лютер запровадив загальні обшинні репетиції на тижні для вивчення нових пісень і навіть на певний час розпустив хор. Згодом він усе ж не відмовився від співу професійного колективу, а літургія складалася з виконання нескладних хоралів усією общиною, що чергувалися з хоровими поліфонічними творами.

Маючи гарну музичну освіту, Лютер розумів, який величезний вплив має музика на серця людей та їхні емоції, саме тому він відводив їй особливе місце: «Поруч із проповідуванням Священного Писання я ставлю музику на найвище місце

¹ Слід зауважити, що Лютер ретельно обирав народні пісні для переробки. По-перше, ці пісні мали бути добре відомими людям, щоб їм не доводилося вчити разом із новими словами ще й мелодію. По-друге, обрані пісні не повинні мати жодних негативних асоціацій.

в церкві. Я хочу, щоб слово Боже пробувало в серцях вірян за допомогою пісні. Є тональна єдність музики і богослов'я. Музика огорнена богослов'ям і зачинена в ньому. Я не дозволив би жодній людині проповідувати або вчити людей Божих тому, хто не зрозумів сили і використання духовної музики» [цит. за: 6, с. 139].

Навколо Лютера об'єдналося декілька талановитих композиторів, які також писали духовні твори для молодшої церкви. Одним із них був Йоганн Вальтер (1496–1570 – поет, композитор, перший кантор протестантської церкви, близький друг Лютера. У творчій співпраці вони опублікували кілька важливих збірок церковних піснеспівів, як-от «Віттенберзький пісенник» (1524), «Німецька меса та порядок поклоніння» (1526) та інші.

Основним жанром, у якому працював Й. Вальтер, був *мотет* – жанр поліфонічної вокальної музики, відомий із XII століття. Свої мотети він створював під впливом композиторів франко-фламандської школи, зокрема Жоскена де Пре. Основою твору слугувала мелодія хоралу, яку він опрацював у техніці *santus firmus*. Згідно з домінуючою тоді традицією композитор розташовував тему хоралу переважно в теноровому голосі, тоді як інші голоси огортали її барвистими контрапунктичними лініями. Прикладом такого типу обробки є нижній стриманий мотет «*Ach Gott vom himmel*» («О, Боже небесний»).

Утім Й. Вальтер працював і в іншому стилі, розміщуючи мелодію хоралу у верхньому голосі, оскільки так тому було краще чути, що уможливлювало її спів усією громадою. Таким є його урочистий мотет «*Komm, Gott Schupfer*» («Прийди, Бог Творець») на основі хоралу Лютера, викладеного в партії сопрано. Канонічні імітації в інших голосах підкреслюють піднесений настрій твору.

Високоякісні духовні мотети писав для лютеранської церкви і один із найвідоміших композиторів тогочасної Німеччини, придворний капелмейстер у Мюнхені Людвіг Зенфль (1492–1542). Він працював у жанрі пісенного мотету – *Liedmotette*, яких у нього близько 250, та писав твори як німецькою мовою, так і латиною. Популярністю користуються його мотети «*Nisi Dominus*» («Тільки Господь»), «*Veni Sancte Spiritus*» («Прийди, Святий Дух»), «*Non moriar, sed vivam*» («Не вмирай, а живи»).

Кульмінацією процесу обробки протестантських хоралів є творчість німців Генріха Шютца (1585–1672) та Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750). Обидва відомі композитори були людьми глибоко віруючими та свою творчість присвячували винятково Богові. Саме вони затвердили розуміння церковної музики не лише як засобу поклоніння, а як своєрідної проповіді та чудового способу тлумачення Святого Письма. Про музику Шютца дослідник Пауль Піск сказав так: «Його музика живе тільки у зв'язку зі словом, яке вона підсилює. Це слово – Слово Боже. Шютц молиться, сповідається і проповідує у своїй музиці» [цит. за: 6, с. 160].

Учителями Г. Шютца були видатні італійські митці Джованні Габріелі та Клаудіо Монтеверді, вплив яких є найбільш очевидним у його мадригалах. Популярні на той час італійські прийоми письма, як-от музична риторика, техніка *basso ostinato* (незмінний бас) та інші, втілилися у його двох томах «Маленьких духовних концертів», виданих у 1636 та 1639 роках. І Шютц, і Бах працювали у жанрі *Страстей* – великих вокально-інструментальних творів на сюжет останніх днів життя Христа на землі, його розп'яття та воскресіння.

Одним із центральних жанрів у духовному доробку Й. С. Баха є *кантата*, яких збереглося більше двохсот опусів, більшість із них цілком або своїми окремими частинами засновані на хоралах. Кантати написані переважно на біблійні тексти та приурочені для виконання під час або після недільних служб. Виконавський склад – кілька співаків-солістів, хор та оркестр, який для кожної кантати підбирався окремо. Надзвичайно різняться твори за композиційною логікою, характером та жанровими різновидами: ліричні, героїко-епічні, філософські чи святково-урочисті кантати.

Якщо композитори-лютерани в перші століття після Реформації активно працювали у декількох жанрах та розвивали інструментальну церковну музику, то послідовники У. Цвінглі та Ж. Кальвіна у Швейцарії, Франції, Угорщині та інших країнах Європи віддавали перевагу жанру *псалма*. Мелодичні перекладення Псалтиря виконувалися в унісон усією общиною, а також слугували основою для багатоголосних хорових обробок. Псалми вирізнялися силабічною мелодикою, відсутністю розспівів та антифонним викладом.

Значний внесок у розвиток протестантської духовної музики зроблено митцями англіканської церкви. Найяскраві-

шим жанром у XVI–XVII століттях був *антем* – багатоголосний хоровий твір (часто з інструментальним супроводом) англійською мовою на біблійний текст. Існувало два основних різновиди – так званий *full anthem* (повний антем), хоровий твір а *cappella* або зі стриманим органним акомпанементом, та *verse anthem* (строфічний антем), у якому сольні розділи чергуються з хоровими. Другий різновид передбачав також інструментальний супровід органу, струнних та (в особливо урочисті моменти) духових інструментів.

Перехід від суто біблійної псалмової текстової основи духовних творів до власних поетичних рядків пов'язаний насамперед із діяльністю Ісаака Уоттса (1674–1748), якого називають «батьком англійських гімнів». Відвідуючи разом із родиною англіканську церкву, він рано почав перейматися станом общинного співу та якістю гімнів, псалмові тексти яких часто були недовершеними та незручними для співу. Засмучений юнак вирішив спробувати написати власний гімн, який був сприйнятий прихожанами з великим ентузіазмом. Протягом кількох наступних років І. Уоттс щонеділі писав новий *гімн*, деякі з яких становили метричні версії псалмів, а інші – відображення його суб'єктивного бачення та духовного досвіду. Всього ним створено більше 500 гімнів, деякі з яких виконуються в християнських церквах і донині, як-от святкова різдвяна пісня «Joy to the world» («Земле, радій!») та «When I Survey The Wondrous Cross» («Коли я споглядаю чудовий хрест»). Діяльність І. Уоттса за його життя викликала суперечливі оцінки. Його часто критикували за відхід від біблійної основи текстів, на що поет відповідав: «Якщо ми можемо молитися Богові реченнями, які ми складаємо самі (замість того, щоб обмежувати себе молитвою «Отче наш» та іншими молитвами, безпосередньо взятими з Писання), то, звичайно ж, ми можемо співати Богові реченнями, які ми складаємо самі» [цит. за: 6, с. 190].

Досить швидко новий християнський напрям у вигляді таких конфесій, як лютерани, меноніти, реформатори, пресвітеріани та інші, не лише поширився країнами Європи, а й став домінуючим у США, деяких країнах Азії та Африки. В Україні перші протестантські церкви з'явилися у XVII столітті на Волині у вигляді спільнот анабаптистів («перехрещенців») – вірян, які не приймали хрещення немовлят, а розглядали цей акт лише як свідомий вибір дорослої людини.

Розвиток протестантизму в XIX столітті приводить до виникнення на наших землях низки більш пізніх євангельських конфесій, серед яких найчисельнішими є це баптисти, п'ятдесятники, євангелісти, адвентисти, методисти тощо. За певних доктринальних та організаційних відмінностей більшість цих церков поділяє спільні віросповідні принципи, здійснює два таїнства – хрещення і причастя. Основною умовою спасіння є глибока особиста віра та надія на благодать Божу. Схожою є структура богослужіння, яке проводиться національною мовою і складається з проповідей, загальної молитви і музичної частини.

Нині церковна музика кожної окремої конфесії має свої особливості, тому зупинимося на історії формування репертуару сучасного загального співу євангельських християн-баптистів як одного з найчисельніших об'єднань. В Україні існує понад 2 500 общин, які щонеділі відвідують 300 000 осіб, а також у межах союзу ЄХБ діють 15 вищих навчальних закладів та 39 закладів середньої духовної освіти, серед яких кілька надають і музичну освіту [11].

Історія свідчить про те, що першою баптистською громадою була церква в с. Карлівка (сучасна Кіровоградщина), яку в 1869 році організував німець-колоніст А. Унгер, а сама назва конфесії походить від грецького «baptize» – «хрестити». Згодом такі общини поширилися територією Російської імперії та західних областей України. На початку XX століття баптистські спільноти розпочали зближення з євангелістами, які були їм надзвичайно близькими за віровченням. 1908 року відбувся з'їзд євангелістів у Катеринославі, на якому було утворено Всеросійський союз євангельських християн на чолі з І. Прохановим. 1944 року, внаслідок об'єднання баптистів з євангелістами та частиною громад п'ятдесятників, утворено Всесоюзну раду євангельських християн-баптистів. 1947 року до ЄХБ приєдналися християни в дусі апостольському, а в 1963 р. – меноніти.

Музична частина богослужінь складається з двох основних частин – співу усієї громади та хорового виконання. Якщо церква кількісно невелика, то хор замінюється ансамблем співаків. Стиль духовних пісень євангельських християн, який домінує в ортодоксальних церквах сьогодні, багато в чому склався завдяки творчій та організаційній роботі Івана Степановича Проханова (1869–1935) – російського богослова, про-

повідника, поета та композитора. Через загрозу арешту Іван Степанович певний час провів за кордоном, де отримав гарну загальну та богословську освіту. Після повернення до Росії кілька років був в ув'язненні за активну участь у роботі союзу християн, а у 1928 році, від'їхавши у церковних справах до Канади, більше на Батьківщину не повернувся.

1902 рік вважається роком народження російської *духовної пісні*, бо саме тоді вийшла перша збірка гімнів переважно для загально-церковного співу «Гуслі». Назва збірки кореспондує з біблійною книгою «Псалтир», бо обидва слова означають струнно-щипкові інструменти. Підготовкою, редакцією та публікацією видання займався особисто І. Проханов, обравши 506 пісень, із яких 180 були новими, щойно створеними ним самим або його помічниками, а інші – передруковані з попередніх пісенників. Є. Гончаренко справедливо зазначає: «Іван Проханов розглядав духовні піснеспіви як важливу частину церковного богослужіння і як один із головних компонентів формування конфесійної ідентичності. Під час створення псалмів він приділяв велику увагу як змісту тексту, так і самій мелодії. З одного боку, Проханов прагнув до використання кращих зразків іноземної церковної музики, з іншого – до створення оригінального стилю, що поєднує радість євангельської звістки і російську національну музичну традицію. До музичного оформлення він залучав євангельських композиторів А. Кеше, Н. Казакова, Г. Драненко. Для забезпечення високого рівня псалмів при союзі була створена спеціальна комісія, куди увійшли люди з вищою музично-теоретичною освітою. Творча праця Івана Проханова сприяла появі нового напрямку духовної російської музики» [3, с. 262].

Пізніше на основі збірки «Гуслі» та інших у 1924 році було видано десятизбірку «Духовні пісні», яка також отримала надзвичайну популярність серед євангельських церков. На зміну цьому ґрунтовному виданню прийшла не менш популярна збірка гімнів «Пісня відродження», вперше видана 1978 року союзом нереєстрованих баптистів. Нова редакція збірки видана 2002 року у двох варіантах: це 800 оновлених пісень у вигляді текстів для загального співу та окремо у вигляді нот для хорового чотириголосся.

Висновки. Таким чином, основу репертуару сучасного общинного співу євангельських християн-баптистів станов-

лять лютеранські піснеспіви, пісні, написані І. Прохановим або перекладені ним з інших мов, гімни, складені іншими вірянами впродовж ХХ–ХХІ століть. Приблизно з 1980-х років органний супровід цих пісень витіснило звучання фортепіано, інколи гітар та ритм-групи. Загалом, «якщо в минулому баптисти уникали світської інформації, прагнули замкнути себе у сфері релігійних інтересів, то тепер вони відкриті світській культурі, внутрішньому та міжнародному життю країни. У поведінці й способі життя значна частина вірян орієнтуються на загальнолюдські цінності та моральні норми, в них переважає світська мотивація прийнятих рішень і поведінки. Зростає миротворча діяльність баптистських громад і участь у ній вірян» [11].

Ця відкритість світській культурі, невідставання від сучасних естрадних стилів, що стало особливо помітним у часи незалежної України, нерідко викликають нерозуміння в середовищі більш традиційних вірян. Полеміка щодо того, яка музика має право лунати під час богослужінь, велася як на початку протестантського руху, так і ведеться дотепер, і не лише серед баптистів, бо однією з фундаментальних рис протестантизму є свобода розуміння та трактовки духовних істин, серед яких питання про те, як правильно поклонятися Богові. Відомий американський музикознавець, диригент, великий друг українських християнських музикантів, директор організації «Музика в світовій культурі» Стів Бенхам писав так: «Музика є основним шляхом поклоніння Богові. Музика в церкві значно сприяє нашому вираженню похвали та палкої любові Богу, а також допомагає виразити власне вчення і теологічні погляди. Тобто музика відіграє роль богослужіння, учнівства та евангелізації в церкві» [14].

Духовна музика сучасних протестантських громад в Україні та у всьому світі вирізняється неймовірним розмаїттям жанрів та стилів. Музичний супровід протестантських богослужінь охоплює широкий діапазон – від стриманого хорового чи общинного співу а cappella до гучного звучання симфонічних оркестрів. Поряд із хоралами Лютера лунають естрадні обробки популярних американських пісень, а кантати Баха чи хорові концерти українських класиків чергуються зі жвавими ритмами джазових церковних колективів. Усе це відбувається під єдиним гаслом – *Soli deo Gloria!*

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар І. Особливості прояву духовної традиції лютеранства музичному мистецтві Західної Європи. *Актуальні проблеми теорії, історії та практики художньої культури*: зб. наук. праць, вип. XXVIII. Київ : Міленіум, 2012. С. 9–16.
2. Васюріна А.О. Музыка у світових релігіях: особливості вияву. *Світогляд – Філософія – Релігія* : зб. наук. праць. Суми: УАБС НБУ, 2012. Вип. 2. С. 140–151.
3. Гончаренко Е.С. Музыкальные реформы М. Лютера и их следы в реформаторской деятельности И.С. Проханова. Богословские размышления. *Реформация: восточноевропейские измерения*. Евро-азиатская аккредитационная ассоциация, 2016. Т. 17. С. 260–266.
4. Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий: к проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва : МГУ, 2004. 277 с.
5. Історія музики: від витоків до сучасності [Я. Бодак, Ю. Казакевич, Д. Джензен]. Луцьк : РТ МКФ Християнське життя, 2015. Ч. 1. 312 с.
6. История музыки: Мартин Лютер и протестантский хорал. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/120535.html> (дата звернення 10.02.2021).
7. Кадочников В. Музыка протестантских церквей в поисках образа Христа. URL: <http://www.center-logos.ru/index.php/2009-10-10> (дата звернення 12.02.2021).
8. Карцовник В.Г. Григорианское пение. Православная энциклопедия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 9. с. 461–471.
9. Лебедев С. Н. Григорианский хорал. Большая российская энциклопедия. Москва : Большая российская энциклопедия, 2007. Т. 7. С. 746–748.
10. Мартин Лютер и церковная музыка. URL: <http://adventism.pro/church/martin-lyuter-i-tserkovnaya-muzyka/> (дата звернення 11.02.2021).
11. Протестантизм в Україні – його основні положення та напрямки. URL : <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/relig/21285/> (дата звернення 06.02.2021).
12. Проханов И.С. Предисловие. *Гусли: сборник духовных песен с нотами*. Лодзь : Книгоиздательство Компас, 1928. 826 с.
13. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. До середины XVIII века: учеб. пособие. Москва : Музыка, 1978. Вып. 1. 544 с.
14. Романенко О. Реформація і музика. URL : <https://www.baptyst.com/reformatsiya-i-muzyka/> (дата звернення 11.02.2021).
15. Спис О. Сучасна протестантська пісенно-музична творчість як форма служіння: проблеми і виклики. *Релігія та соціум*. 2011. № 1. С. 160–166.
16. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки [пер. с англ.]. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 428 с.

17. Хоружий Г. Протестантизм як результат європейської Реформації. *Вісник Київського національного торговельно-економічного університету*. Київ, 2017. № 2. С. 105–119.

18. Черенков М. Протестантская теология и философия религии: встречи на границах иного. URL: <http://www.religion.in.ua/main/bogoslovya/11710-protostantskaya-teologiya-i-filosofiya-religii-vstrechi-na-granitsax-inogo.html> (дата звернення 11.02.2021).

19. Ярош О. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції. *Гілея: науковий вісник*. 2016. Вип. 107. С. 209–212.

20. Luther (nach einer Hörernachschrift der Woche Predigtam am 1.8.1528), zit. n. Mühlhaupt, 1961. P. 544–560.

REFERENCES

1. Bondar I. (2012). Osoblivosti proyavu duhovnoyi traditsiyi lyuteranstva v muzichnomu mistetstvi Zahidnoyi Evropi. Aktualni problemi teorii, istoriyi ta praktiki hudozhnoyi kulturi: [zb. nauk. prats, vip. XXVIII]. K.: Milenium [in Ukrainian].

2. Vasyurina A. (2012). Muzyka u svitovikh relihiyakh: osoblyvosti vyuvayu. *Svntoglyad - Filosofiya - Relihiya: zb. nauk. prats'. Sumi* [in Ukrainian].

3. Honcharenko E. (2016) Muzycalnie reformy M. Lyutera i yikh sledy v reformators'koyi diyal'nosti I. S. Prokhanova [in Russian].

4. Yefimova N. (2004). Rannekhristianskoye peniye v zapadnoy Yevrope VIII-X stoletiy: problema evolyutsii modal'noy sistemy srednevekov'ya. Moskva: MGU [in Russian].

5. Istoriya muzyky: vid vitokiv do suchasnosti (2015). Y. Bodak, Y. Kazakevych, D. Dzhenzen. Luts'k: RT MKF Khrystyans'ke zhyttya [in Ukrainian].

6. Istoriya muzyky: Martin Lyuter i protestant-s'kyy khoral. URL : <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/120535.html> [in Russian].

7. Kadochnykov V. Muzyka protestant-s'kykht serkvey v poiskah obraza Khrysta. URL: <http://www.center-logos.ru/index.php/2009-10-10> [in Russian].

8. Kartsovnik V. H. (2006). Grigorijskoye peniye. Pravoslavnyaya entsiklopediya. Moskva [in Russian].

9. Lebedyev S. N. (2007). Hryhorijs'kyy khoral. Velykarijs'kaya entsyklopediya [in Russian].

10. Martin Lyuter i tserkovnaya muzyka. URL : <http://adventism.pro/church/martin-lyuter-i-tserkovnaya-muzyka/> [in Russian].

11. Protestantyzm v Ukrayini – yogo osnovni polozhennya ta napryamky. URL : <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/relig/21285/> [in Ukrainian].

12. Prokhanov I. S. (1928). Predislovie // *Dukhovnie pesni s notamy*. L: VSEH [in Russian].

13. Rozenshyl'd K. Bakh. Kantaty. URL : https://www.belcanto.ru/bach_kantaten.html [in Russian].

14. Romanenko O. Reformatsiya i muzyka. <https://www.baptyst.com/reformatsiya-i-muzyka/> [in Ukrainian].

15. Spys O. (2011). Suchasna protestant-s'ka pisenno-muzychna tvor-chist' yak forma Sluzhinnya: problemy i vyklyky. *Relihiya ta sotsium* [in Ukrainian].

16. Uilson-Dikson E. (2001). *Istoriya hristianskoj muzyky* [per. s anhl]. Sankt-Peterburh: Myrt [in Russian].

17. Khoruzhyy H. (2017). Protestantyzm yak rezul'tat yevropeys'koyi Reformatsiyi. *Visnyk Kyyivs'koho natsional'noho torhovel'no-ekonom-ichnoho universytetu* [in Ukrainian].

18. Cherenkov M. Protestantskaya teologiya i filosofiya religii: vstrechi na granitsakh inogo URL : <http://www.religion.in.ua/main/bogoslovy-a/11710-protestantskaya-teologiya-i-filosofiya-religii-vstrechi-na-granica-x-inogo.html> [in Russian].

19. Yarosh O. (2016). Protestant-s'ka sakral'na muzyka: dukhovni osnovy i vytoky formuvannya tradytsiyi. *Hileya: naukovyy visnyk*, Vyp. 107 [in Ukrainian].

20. Luther M. (1961). *Nach einer Hörernachschrift der Woche Predig-tam am 1.8.1528*, zit.n. Mühlhaupt [in German].

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-10>*Аліна Олексіївна Попова*

ORCID: 0000-0001-5534-073X

аспірантка кафедри академічного

і естрадного вокалу та звукорежисури

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

aleftinapopova@yahoo.com

ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

*Метою роботи є висвітлення процесів становлення та тенденцій розвитку українського джазового мистецтва. **Методологія** дослідження спирається на мистецтвознавчий та аналітичний методи. **Наукова новизна.** У статті охарактеризовано тенденції становлення українського джазу. З'ясовано основні причини «відставання» українського джазу в розвитку (порівняно зі світовим). Розкрито особливості діяльності сучасних джазових колективів та окремих джазових постатей України, обґрунтовано важливість проведення міжнародних джазових фестивалів. Висвітлено творчість різноманітних українських джазових колективів, яка характеризується різноманітністю стилів і течій. **Висновки.** Аналіз теоретичних та практичних аспектів розвитку вокально-джазового мистецтва в Україні передбачає процес постійного розвитку та оновлення джазового сучасного мистецтва. Джаз продовжує цікавити музикантів і слухачів у всьому світі (незалежно від національності, релігійних вірувань, соціального статусу, громадянської позиції тощо). Сучасний український джаз пройшов тривалий шлях від несприйняття до захоплення. Подальшому розвитку й удосконаленню вітчизняного джазового мистецтва сприяє низка факторів: розширення географічних меж джазових проєктів; розвиток джазових освітніх закладів й організація міжнародних фестивалів; посилення інтересу зарубіжних дослідників до української культури й мистецтва; залучення сучасних українських артистів різних жанрів до розвитку джазового мистецтва. Українські джазові колективи й окремі виконавці все частіше намагаються співпрацювати одне з одним, а також роблять спільні проєкти зі світовими митцями, що, безумовно, потребує постійного аналізу та висвітлення науковцями. Глобалізаційні процеси сучасного світу забезпечують постійний творчий зв'язок українського джазу з іншими музичними традиціями і, відповідно, його постійний розвиток та оновлення. Це зумовлює подальший інтерес вітчизняних та зарубіжних мистецтвоз-*

навія до джазу і становить актуальність дослідження тенденцій розвитку українського джазу в майбутньому.

Ключові слова: джаз, музичне мистецтво, група, ансамбль, колектив, фольклор, фестиваль.

Popova Alina Oleksiivna, Postgraduate Student at the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing of National Academy of Culture and Arts Management

Jazz art of modern Ukraine: features of establishment and development

The research objective of the work is to highlight the processes of formation and trends in the development of Ukrainian jazz art. **The methodology** is based on art history and analytical methods. **The scientific novelty** The article characterizes the tendencies of formation of Ukrainian jazz. The main reasons for the "lag" of Ukrainian jazz in development compared to the world have been clarified. The peculiarities of the activity of modern jazz groups and separate jazz figures of Ukraine are revealed, the importance of holding international jazz festivals is substantiated. The work of various Ukrainian jazz groups, which is marked by a variety of styles and trends, is highlighted. **Conclusions.** Analysis of theoretical and practical aspects of the development of vocal and jazz art in Ukraine involves the process of continuous development and renewal of jazz contemporary art. Jazz continues to arouse the interest of musicians and listeners around the world, regardless of their nationality, religious beliefs, social status, civic position, and so on. Modern Ukrainian jazz has come a long way from rejection to admiration. A number of factors contribute to the further development and improvement of domestic jazz art: the expansion of the geographical boundaries of jazz projects; development of jazz educational institutions and organization of international festivals; strengthening the interest of foreign researchers in Ukrainian culture and art; involvement of contemporary Ukrainian artists of various genres in the development of jazz art. Ukrainian jazz groups and individual performers are increasingly trying to cooperate with each other, as well as doing joint projects with world artists, which certainly requires constant analysis and coverage by scientists. The globalization processes of the modern world provide a constant creative connection of Ukrainian jazz with other musical traditions, and as a result - its constant development and renewal. This determines the further interest of domestic and foreign art critics in jazz and is relevant to the study of trends in Ukrainian jazz in the future.

Key words: jazz, musical art, group, ensemble, collective, folklore, festival.

Актуальність теми дослідження. Сучасне музичне мистецтво України характеризується розмаїттям стилів і жанрів. Із року в рік виникають нові тенденції розвитку естрадно-вокального мистецтва поряд із якими співіснують і більш давні музичні стилі та жанри, що й досі не втрачають актуальності завдяки введенню до своєї структури популярних, оригінальних або інноваційних елементів. Одним із таких синкретичних родів

музики, що сьогодні перебуває на перетині різних тенденцій розвитку сучасного українського мистецтва, є джаз.

Мистецтво джазу тривалий час перебувало поза увагою українського наукового простору, що зумовлювалося неоднозначною політикою (здебільшого негативною) радянського уряду та виразними тенденціями до несприйняття всього, що було пов'язано з капіталістичним життям. Проте останнім часом інтерес до вивчення джазу в українському мистецтвознавстві посилюється. Сьогодні «джаз починає осмислюватися як невід'ємна частина світової та української культури і закономірний результат загальної логіки її розвитку» [8].

Джаз у сучасному мистецтвознавстві досліджується різноаспектно. Серед основних груп наукових розвідок, присвячених цьому роду музики, можемо виокремити як вітчизняні, так і зарубіжні роботи з теорії музичних жанрів і стилів (В. Сиров [12]); історії та теорії джазу (Є. Барбан [3], У. Сарджент [10], В. Симоненко [11], О. Воропаєва [4]); джазової аналітики та критики (О. Кизлова [6] та ін.). Незважаючи на таке розмаїття наукових праць українських і закордонних дослідників джазу, актуальність вивчення цього роду музики не згасає. Джаз, як і будь-який інший рід музики, стиль, напрям мистецтва, не стоїть на місці, змінюючи свої настанови, особливості, елементи структури тощо. Тому сьогодні ціла низка питань, пов'язаних із джазом, потребує окремого або більш докладного вивчення. Серед таких питань виокремимо й аспект становлення джазового мистецтва України.

Мета дослідження – на підставі аналізу теоретичної та практичної літератури охарактеризувати основні тенденції становлення українського джазу й окреслити перспективи його подальшого розвитку.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у роботі:

- визначено тенденції розвитку джазового мистецтва;
- висвітлено проблематику наукових досліджень джазового мистецтва;
- охарактеризовано причини різниці в розвитку світового та українського джазу;
- здійснено комплексне дослідження діяльності сучасних українських джазових колективів та фестивалів.

Виклад основного матеріалу. Визначення джазу в лексикографічних джерелах різняться не зовсім значно. Здебільшого наголошується на тому, що джаз – це слово англій-

ського походження, що позначає рід музичного мистецтва, який виник під впливом африканських ритмів та європейської гармонії із залученням елементів афроамериканського фольклору [1, с. 179].

Загальновідомим є той факт, що джаз виник у 1900-х роках на Півдні США, звідки розповсюдився територіями європейських країн, швидко ставши синонімом до поняття «популярна музика» і здобувши міжнародне визнання. За свою понад 100-річну історію джаз пройшов кілька фаз розвитку, частково видозмінюючись і набуваючи нових жанрових ознак і стилістичних відгалужень. Сьогодні джаз визнається та підтримується науковими колами, фондами, фестивалями і значно впливає на розвиток світової музичної культури [1, с. 179–180].

Дослідники називають джаз унікальним видом музичного мистецтва, формування якого відбулося в ХХ столітті, наголошуючи на його синкретизмі – синтезі різних музичних стилів, культур, поглядів, ментальностей, що спричинило виникнення мистецтва, «сутністю якого є постійне формування, безперервне оновлення» [8].

Більшість сучасних науковців наголошують на зв'язку джазу з фольклорними традиціями [1; 2; 4; 8], а також іншими родами музики, зокрема роком. Так, М.С. Барановська зауважує, що рок і джаз мають спільну фольклорну першооснову, вплив якої в джазі є сильнішим, ніж у рок-музиці, і додає, що «на сучасному етапі розвитку джаз утвердився як самостійний вид музичного мистецтва, відійшовши від розважальної музики» [2, с. 8].

Для кращого розуміння сутності та природи джазу треба наголосити на тому, що він виник як поєднання кількох музичних культур різних народів і національних традицій. Одним із первісних витоків джазу є африканська музика з характерним для неї складним ритмом й обов'язковим танцювальним супроводом. Це стало першооснотою для виникнення спочатку такого музичного жанру, як регтайм (кінець ХІХ століття), ритми якого в поєднанні з елементами блюзу пізніше дали початок новому музичному напрямку – джазу.

В Україну, як і в усі республіки колишнього СРСР, джаз потрапляє вже в 30-х роках ХХ століття. Науковці називають цей період не надто сприятливим для адаптації джазу на новому українському етнокультурному ґрунті [8]. Заборона

джазу як елементу «західної капіталістичної» культури тривала кілька десятиріч й офіційне визнання цього музичного роду на теренах тогочасної України відбулося лише наприкінці 1970-х років. Неабияку роль у цьому відіграли різні соціокультурні чинники, завдяки чому «джаз поступово почав входити в систему жанрової класифікації радянського музикознавства, зокрема й українського» [8].

Треба зазначити, що деякі фактори все ж таки спричинили певне «відставання» українського джазу у своєму розвитку порівняно з європейським, на що вказує більшість дослідників [2; 8; 9]. І справа тут не лише в тому, що «в СРСР джаз був таврований як буржуазне занепадництво і багато років «замовчувався», що внесло негативні корективи в його розвиток на цьому просторі» [9]. Справа також у «відставанні» державної політики спочатку УРСР, а потім – самостійної України. Це виявлялось у відсутності належного фінансування джазових гуртів і шкіл, а також у неналежному рівні джазової музичної освіти нашої країни. Така «затримка» в розвитку пов'язана, крім іншого, з первинно незначною кількістю осередків джазової музики в Україні. З огляду на вказані чинники, на наше переконання, характеристика українських вокально-джазових колективів є ще одним аспектом нашої роботи, який варто висвітлити більш детально.

Сьогоднішнє джазове мистецтво в Україні має чітку тенденцію до розвитку та поширення. Проте ситуація не завжди була сприятливою для українського джазу, важливим етапом становлення якого вважаємо початок 1990-х років, коли із розпадом Радянського Союзу вітчизняний музичний простір набув остаточної самостійності, відкривши нові можливості для великої кількості музичних родів і жанрів.

Український джаз сьогодні – це синкретичне поєднання музики з фольклорними елементами. «Упродовж тривалого часу джаз характеризувався прагненням до нового, нетерпимістю до застиглих шаблонів і канонів. Саме ця риса відокремлює його від «третього пласта», масової музичної культури та зближує в другій половині ХХ століття з авангардистськими, модерністськими прагненнями академічного «елітарного» мистецтва» [8]. Фольклоризм сучасного українського джазу в поєднанні з виражальними засобами створюють оригінальну різностильову музичну «мову», що стала основою стилю багатьох джазових виконавців.

Сьогоднішній український джаз представлено низкою гуртів та окремих постатей, організовано низку джазових шкіл. Крім того, одним з елементів становлення і розвитку вітчизняної джазової культури вважаємо організацію та проведення фестивалів у великих культурних осередках України.

Як зазначає М.С. Барановська, одним із засновників джазу на теренах ще радянської України став вокально-інструментальний гурт «Ватра», тоді як однією з перших визначальних джазових подій незалежної України була поява 1992 року гурту під назвою «Брати Блюзу», який уже наступного 1993 року здобув Гран-прі на фестивалі «Червона рута» в Донецьку [2, с. 8]. Протягом наступних десятиріч в Україні з'явилася велика кількість джазових колективів, що, незважаючи на різницю у своєму складі, стилі виконання тощо, зробили значний внесок у розвиток українського джазу.

Не можемо оминати увагою й діяльність окремих музикантів пострадянського українського простору. Серед них вкажемо, зокрема, на Володимира Михновецького, який є не лише автором і виконавцем джазової вокальної музики, а й відомим організатором. Так, під його керівництвом 1993 року було засновано відомий вокальний колектив «Jazzex Band», особливістю творчості якого є акапельне виконання джазових версій творів різних жанрів академічної, народної та популярної музики. Ще одним вокальним колективом, заснованим за участі Володимира Михновецького, є акапельний чоловічий секстет «Man Sound» (1994 рік). Незважаючи на те, що «Man Sound» не є класичним джазовим колективом, його понад 50 разів запрошували до участі в українських джазових музичних святах [4; 8].

На особливу увагу заслуговує творчий внесок у розвиток українського джазу відомої джазової та блюзової співачки Наталії Гури. З цим іменем пов'язана діяльність таких колективів, як «Джаз-експромт», «Jazzex Band», «Cotton fields» (блюзовий ансамбль). Із 1997 року Н. Гура співпрацювала з видатним джазовим піаністом В'ячеславом Полянським, потім – із його сином Тімуром в інструментальному колективі «Тріо Тімура Полянського». Починаючи з 2002 року, Н. Гура виступає із сольними концертами. Науковці вказують на надзвичайні артистизм і граціозність Н. Гури, діапазон її голосу (від хриплого до чистого соло), а також уміння взаємодіяти з аудиторією [3; 4; 6]. «Репертуар співачки склада-

ється з відомих композицій традиційного джазу, українських народних пісень у джазовій обробці» [2, с. 8]. Оригінальність творчого виконання Н. Гури виявляється також у поєднанні джазових композицій з індійськими мотивами. Крім значного виконавського доробку в галузі мистецтва українського джазу, Н. Гура відома також організацією проекту «Наталія Гура та друзі», спрямованого на залучення талановитих музикантів до роботи зі співачкою, що сприяє популяризації джазового руху в Україні.

Поряд із Н. Гурою вагомий внесок у розвиток джазового мистецтва України зробили український піаніст, заслужений працівник культури України, музикознавець Володимир Симоненко, а також джазовий популяризатор, музичний продюсер, радіоведучий Олексій Коган [2, с. 8–9]. Дослідники також наголошують на провідній ролі у формуванні українського вокального джазу львівського поп-джазового вокального гурту «Пікардійська терція», київського вокального гурту «Concord», а також співачок Млади, Юлії Роми, Джамали та ін. [4, с. 19–20]. Чи не найвідомішою поп-джазовою співачкою України сьогодні є Джамала – переможниця XIII Міжнародного конкурсу «Нова хвиля» в Юрмалі та 61-го пісенного конкурсу «Євробачення» в Стокгольмі. Виконання пісень цією співачкою характеризується різною стилістичною спрямованістю (джаз, соул, фанк, фолк, ритм-н-блюз, world music, поп, електро тощо) з елементами класики.

Варто також надати коротку характеристику діяльності джазових виконавців-інструменталістів останніх п'яти років, оскільки саме в цей період в українському музичному просторі з'явилися нові талановиті постаті, які вже здобули світове визнання. Одним із таких джазистів є Денніс Аду – організатор масштабного проекту «Dennis Adu Big Band» (найвідомішого в Україні джазового оркестру). Д. Аду є не лише художнім керівником названого проекту, а й композитором-аранжувальником, а також виконавцем (грає на трубі та флюгельгорні).

Загальновідомо, що джаз, як і більшість музичних родів і жанрів, має велику кількість стилів, напрямів та різновидів (свінг, бібоп, мейнстрим, кул-джаз, хард-боп, соул-джаз, джаз-фанк тощо). Творчість українських джазових колективів також характеризується різноманітністю стилів і течій. Так, наприклад, члени харківського музичного колективу «Люк»

(засновано 1999 року) працюють переважно в жанрах фьюжен-джаз, тобто поєднують у своїй творчості елементи джазу з музикою інших стилів (поп, рок, фолк, регі, фанк, метал, електрона й етнічна музика тощо), та ейсид джаз (використання елементів джазу і фанку, а також танцювальної музики 1990-х років або хіп-хопу). Особливістю названого гурту, крім іншого, є виконання творів різними мовами, насамперед українською, російською, французькою та італійською.

Представником стилю теа-джаз (поєднання музики і театру) є колектив «Freedom-jazz», відомий своїм складом. Це суто жіночий вокально-інструментальний гурт, у якому співають три вокалістки під акомпанемент саксофонів, клавішних та ударних інструментів, гітари, бас-гітари та труби.

На увагу заслуговує також колектив «Dogma Trio» під керівництвом бас-гітариста Єгора Гавриленка. Музиканти з цього гурту поряд із джазом і грувом експериментують з електронними стилями, створюючи тим самим неповторне за своєю меланхолічністю звучання.

Цікавим і позитивним видається той факт, що різні джазові колективи й окремі виконавці все частіше намагаються співпрацювати одне з одним. Причому йдеться не лише про суто «українські» співпраці, а й про спільні проекти українських і зарубіжних джазистів. Так, квартет із м. Харкова «Acoustic Quartet» активно співпрацював і співпрацює з такими всесвітньо відомими виконавцями та колективами, як Джуліан Такер, Кузьма Скрябін, «Sunsay», Сергій Бабкін, Анна Чайковська. З останньою було записано два альбоми, у яких джазові мотиви поєднувалися з питомим слов'янським фольклором (колядками, щедрівками, веснінками, дохристиянськими піснями та старовинними кантами).

Факти такої співпраці зумовлені як незначною кількістю українських джазових виконавців, які часто змушені кооперуватися з іншими музикантами в пошуках нового стилю, так і бажанням вийти на новий рівень, зокрема світовий, шляхом спільної роботи з більш відомими, досвідченими, популярними або просто закордонними артистами. Якою б не була причина такої співпраці, наполягаємо на її важливості для розвитку українського джазу та здобуття ним світового визнання.

Досліджуючи розвиток та становлення українського джазу, не можна оминати увагою міжнародні фестивалі джазової

музики, адже, за твердженням більшості науковців, саме шляхом проведення таких заходів і розвивається мистецтво джазу в Україні [2; 3; 4; 6].

Розквіт традиції проведення джазових фестивалів в Україні припадає на останню чверть ХХ – початок ХХІ століття [5, с. 96], а найбільшу «активність» в організації таких заходів фіксуємо на початку 2000-х років. Українські джазові музичні свята організують у різних містах нашої країни, але традиційно наймасовішими і, відповідно, найвідомішими є заходи, проведені в найбільших культурних центрах держави: Києві, Харкові, Львові, Одесі, Вінниці та ін. Найвідомішими джазовими фестивалями України науковці називають «Jazz Bez», «Jazz Koktebel» [2], «Art Jazz Cooperation» [8], «Jazz in Kiev» тощо. Ці та інші культурні заходи є органічним складником сучасного музичного життя України, становлячи його оригінальну й самобутню частину [5, с. 97].

Одним із наймасштабніших за кількістю вітчизняних й іноземних виконавців можемо назвати музичний фестиваль «Jazz in Kiev», який «уперше відбувся в українській столиці 2008 року і відразу заявив про себе як про значну мистецьку подію в країні» [8]. Від самого заснування назване музичне свято відоме співпрацею з такими зарубіжними виконавцями, як Дейв Холланд (Велика Британія), Чарлі Хантер (Сполучені Штати Америки), Авішай Коен (Ізраїль) та ін., що надає йому статусу міжнародного й сприяє інтеграції українського джазу у світову арену.

Ще одним фестивалем за участі міжнародних виконавців є «Koktebel Jazz Festival» – одне із найвідоміших джазових музичних свят в Україні. Крім вітчизняних музикантів, у межах «Koktebel Jazz Festival» уже неодноразово виступали Біллі Кобхем, Стенлі Кларк, Red Snapper, De Phazz, Горан Брегович та ін. Як і більшість фестивалів, «Koktebel Jazz Festival» проводиться у форматі open air, тобто просто неба. Організатори цього музичного свята постійно намагаються вдосконалювати й урізноманітнювати програму заходу, створювати дружню атмосферу, брати участь у благодійних акціях.

Важливим для становлення діалогу українського джазу і світового мистецтва є Leopold Jazz Fest (колишній Alfa Jazz Festival) – єдиний український фестиваль, що транслюється на найвідомішому європейському музичному телеканалі

MEZZO. Фестиваль проводиться у Львові з 2011 року. Український фестиваль був відмічений у списку кращих європейських джаз-фестивалів за версією «The Guardian» у 2016 році. З кожним роком цей захід характеризувався ще більшою увагою світових зірок, таких як Боббі МакФеррін, Чарлі Хейден, Ді Ді Бріджуотер, Ларрі Карлтон та інші. Слід зазначити, що цей фестиваль змінив український музичний ринок та став неодмінно важливою частиною діалогу світового та українського джазового мистецтва.

Загалом, поступовий перехід від незначних маломасштабних заходів до фестивалів міжнародного рівня, які отримали визнання в колах світової джазової культури, є позитивною тенденцією сьогодення. Так, Л.Б. Романюк зазначає, що музичні свята, організовані у великих містах України, «стали місцями виступів зірок світового масштабу: Джорджа Бенсона, Ела Джерро, Хербі Хенкока, Чіка Корія, Маркуса Міллера, Уїнтона Марсаліса, Касандри Уїлсон, Джино Ваннеллі, Джона Маклафліна та десятків інших видатних музикантів, широко визнаних на Заході та в Україні» [8]. Науковець додає, що взаємне збагачення культурних надбань різних етносів сприяє формуванню національного джазового стилю, визначне місце в якому належить органічному поєднанню фольклору та джазу [8].

Бачимо, що український досвід організації та проведення джазових музичних свят вияскравлює позитивну тенденцію до покращення рівня виконання музичних творів і, відповідно, сприяє розвитку мистецтва джазу в Україні. Вихід українських джазових фестивалів на міжнародну арену можна пов'язати з різними чинниками, до яких, зокрема, належать: розширення географічних меж джазових проєктів; розвиток джазових шкіл і, відповідно, зростання виконавського рівня учасників фестивалів; інтеграція України в європейський простір, що зумовило посилення інтересу міжнародної спільноти до українських культурних надбань; співпраця українських джазових виконавців із зарубіжними.

Висновки. Джаз завжди викликав і продовжує викликати зацікавлення музикантів і слухачів у всьому світі (незалежно від національності, релігійних вірувань, соціального статусу, громадянської позиції тощо). Наслідком понад 100-річного інтернаціонального розвитку джазу стало виникнення багатьох його жанрових та стилістичних різновидів. Сьогодні цей

рід музики характеризується складністю своєї форми та стилізованим синкретизмом. Український джаз у цьому плані вирізняється активним залученням та трансформацією етнічних і фольклорних елементів.

Сучасний український джаз пройшов тривалий шлях від несприйняття до захоплення. Подальшому розвитку й удосконаленню вітчизняного джазового мистецтва сприяє низка факторів: розширення географічних меж джазових проєктів, розвиток джазових освітніх закладів й організація міжнародних фестивалів, посилення інтересу зарубіжних дослідників до української культури й мистецтва.

Глобалізаційні процеси сучасного світу забезпечують постійний творчий зв'язок українського джазу з іншими музичними традиціями і, відповідно, його постійний розвиток та оновлення. Це зумовлює й подальший інтерес вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців до джазу і становить актуальність дослідження тенденцій розвитку українського джазу в майбутньому.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Москва : Изд. дом «Практика», 2010. 855 с.
2. Барановська М.С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX – початку XXI ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ*. Київ : 2013. № 28. С. 5–11.
3. Барбан Е. Черная музыка – белая свобода. Музыка и восприятие нового джаза. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 284 с.
4. Воропаева О.В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 210 с.
5. Зубенко Д.В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ»*. Серія: Політологія. Соціологія. Право. Київ: 2011. Т. 1. С. 78–80.
6. Кизлова О. Власний шлях українського джазу. *Дзеркало тижня*. 2004. Київ С. 7–8.
7. Коверза О.А. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник НМАУ: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ : НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 273–289.
8. Романюк Л.Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. *Питання сучасної науки і освіти: матеріали XI Міжнародної наук. інтернет-конф.* (16–18 березня 2015 року). URL: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznastva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu->

v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncya-hh-pochatku-hh-st.html. (дата звернення - 02.12. 2020)

9. Рось З.П. Український джаз як культурологічна проблема URL: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php (дата звернення - 02.12. 2020)

10. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 269 с.

11. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ : Музична Україна, 1981. 111 с.

12. Сыров В. Блюз и ладовое мышление рока. *Музыкальная академия*. 1996. № 3. С. 78–83.

REFERENCES

1. Akobyan L. (2010) Music of the XX century: an encyclopedic dictionary. Moscow, 2010.

2. Baranovska M. (2013) Variety and vocal music in Ukraine in the late twentieth - early twentieth century: development trends. Bulletin of KNUKiM. Kyiv, 2013. Vol. 28.

3. Barban E. (2007) Black music - white freedom. Music and perception of new jazz. St. Petersburg, 2007.

4. Voropaeva O. (2009) Jazz as a form of interaction of academic and «third» layers in jazz:: dis. ... cand. art history .: 17.00.03 «Musical art». Kharkiv, 2009.

5. Zubenko D. (2011) Development of the festival movement in modern Ukraine. Bulletin of NTUU «KPI». Series: Political Science. Sociology. Right. Kyiv, 2011. Vol. 1.

6. Kizlova O. (2004) Own way of Ukrainian jazz. Mirror of the week. Kyiv, 2004.

7. Koverza O. (2010) Characteristic features of the development of jazz art of the «traditional» period. Scientific Bulletin of NMAU: Performing Musicology: methodology, theory of skill, interpretive aspects. Kyiv, 2010. Issue. 91.

8. Romanyuk L. (2020) Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine in the late XX - early XXI centuries. Issues of modern science and education: materials of the XI International Sciences. internet conference (March 16-18, 2015). URL: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncya-hh-pochatku-hh-st.html>. (appeal date - 02.12. 2020)

9. Ros Z. (2020) Ukrainian jazz as a culturological problem URL: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php (access date - 02.12. 2020)

10. Sargent W. (1987) Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics. Moscow, 1987.

11. Simonenko V. (1981) Lexicon of jazz. Kyiv, 1981.

12. Syrov V. (1996) Blues and fret thinking rock. Music Academy. 1996. № 3.

УДК 784.3 (477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-11>

Лу Тунцзе

ORCID: 0000-0003-1451-8129

аспірантка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

383517533@qq.com

МЕНТАЛЬНІ ДЕТЕРМІНАНТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ВІРШІ ЯПОНСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ

*Метою роботи є виявлення особливостей художнього втілення ментального резонансу української та східної картин світу в сучасній українській камерно-вокальній музиці на вірші японських та китайських митців. **Методологія статті** спирається на настанови компаративного, культурологічного, історико-культурного методів, аналітичного підходу із застосуванням музикознавчого методологічного інструментарію.*

***Наукова новизна** розвідки зумовлена периферійністю в сучасному музикознавчому дискурсі питань специфіки резонування маркерів східного та українського ментального світів в українській камерно-вокальній музиці, яке позначено актуалізацією за умов глобалізаційних і глокалізаційних процесів та активізації міжкультурного діалогу.*

***Висновки.** У статті окреслено ментальний резонанс у східній картині світу таких характерних для української ментальності світоглядно-концептуальних акцентів вокального циклу Б. Лятошинського, як замилування старовиною, інтровертність і поетизація символів природи. Наголошено на активізації опанування східної поезії у творчості Ю. Тищенко, І. Карабиця, Я. Верещагіна, Л. Грабовського, М. Колеси, що зумовлена інтенсифікацією уваги митців до філософської проблематики загальнолюдського масштабу та інтровертної ідентифікації в параметрах світової культури.*

У контексті виявлення ментальних зв'язків поезії Сходу та української камерно-вокальної музики підкреслено такі характерні риси вокального циклу М. Шука, як психологізація жанру, інтровертний і медитативний характер драматургії «станів», концептуальне значення звукопису, опосередковане відтворення маркерів народнописанної манери та символів природи, культурна багаточаровість тембрової аури твору, суголосна поліфонічності української культури та постмодерністським тенденціям мультикультуралізму.

Акцентовано значення у втіленнях поезії Сходу таких суголосних ментальних конструктів національної картини світу тенденцій, як

тембральне й звукописне оновлення камерно-вокального жанру, пов'язане з українським пантеїзмом (у творчості Д. Клебанова); суб'єктивізація творчого світу, котра резонує з українським індивідуалізмом (у творах С. Пільотикова, Б. Стронька, О. Рудянського, В. Польової, Р. Горобця, О. Яковчука); створення інтровертної й кордоцентричної позиції автора; поетизація символів природи (у творах І. Алексійчук, О. Рудянського), значення полілогу культур як аналог поліфонічного характеру української культури; медитативна, «нон-фабульна» драматургія, співвідносна з індивідуалізмом та інтровертністю національного світобачення (у творах О. Рудянського, О. Яковчука, Г. Саська). Як ментальні перетини української та східної картин світу в статті позиціоновано притаманні камерно-вокальним інтерпретаціям китайської та японської поезії у творчості українських композиторів лірична домінанта світобачення, медитативна інтровертність, рефлексивність, значущість та поетизація концепту Природи як світоглядного фундаменту та ціннісних основ Людини.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, ментальні основи, національна картина світу, українська музика.

Lu Tongjie, Postgraduate Student at the Music Theory and History Department of the Kharkiv State Academy of Culture

Mental determinants of modern chamber and vocal music in poems of Japanese and Chinese poets

Research objective. The aim of the work is to identify the features of the artistic embodiment of the mental resonance between Ukrainian and Eastern worldview in modern chamber-vocal music on the poems by Japanese and Chinese artists. The methodology of the article is based on the instructions of comparative, culturological, historical and cultural methods, analytical approach using musicological methodological tools, etc.

The scientific novelty of article is due to periferality in modern musicological discourse on the specifics of resonance between markers Eastern and Ukrainian mental world in Ukrainian chamber-vocal music, which is marked by actualization under the conditions of globalization and glocalization processes activation of intercultural dialogue.

Conclusions. The article outlines the mental resonance between Eastern picture of world and such Ukrainian mentality characteristic in the worldview-conceptual accents of the vocal cycle by B. Lyatoshinsky as the conception of antiquity, introvertedness and poetic symbols of nature. Emphasize the intensification of the mastery of Oriental poetry in the works of Yu. Tishchenko, I. Karabits, Ya. Vereshchagin. L. Hrabovsky, M. Kolesa, which is due to the intensification of the attention of artists to the philosophical problems of universal human scale and introvert identification in the parameters of world culture.

In the context of identifying the mental connections between Eastern poetry and Ukrainian chamber-vocal music, are emphasized such characteristic features of M. Shukh as psychologization of the genre, introverted, meditative nature of drama of «states», conceptual meaning of sound recording, indirect

reproduction of folk-song manners markers and symbols of nature, the cultural multi-coloured timbre aura of the work, consistent with the polyphony of Ukrainian culture and postmodern tendencies of multiculturalism.

The impotence in the embodiment of Eastern poetry of such consonant mental constructs of the national picture of world trends as: timbre, sound update of chamber-vocal genre associated with Ukrainian pantheism (in the works of S. Pilyutikov, B. Stron'ko, O. Rudansky, V. Poleva, R. Horobets, O. Yakovchuk), creation of an introverted, cordocentric position of the author, poetization of nature symbols (in the works of I. Aleksiychuk, O. Rudansky), the value of polylogue of cultures as an analogue of the polyphonic nature of Ukrainian culture, meditative, "non-fabulous" drama, correlated with individualism and introverted national world versatility (in the works of O. Rudansky, O. Yakovchuk, G. Sas'ko).

As the mental intersections of the Ukrainian and Eastern picture of the world in the article are positioned inherent chamber-vocal interpretations of Chinese and Japanese poetry in the work of Ukrainian composers lyrical dominant of the worldview, meditative introvertedness, reflection, significance and poetization of the concept of Nature as a worldview foundation and value foundations of Man.

Key words: chamber-vocal music, mental foundations, national picture of world, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Культурний простір межі ХХ–ХХІ ст. демонструє суперечливе «накладання» глобалізаційних векторів, які мають культурно-уніфікувальне спрямування, та глокалізаційних, котрі виявляються «у різноспрямованих тенденціях мультикультуралізму, <...> підвищенні значущості культури локусів (регіону, міста тощо), увазі до її самобутності та відродження автентичних джерел, актуалізації осягнення національного культурного досвіду та активізації процесів національної ідентифікації, інтенсифікації міжкультурної комунікації» [12, с. 187]. За цих умов особливо актуальними є питання специфіки міжкультурної комунікації та особливостей ментальних детермінант національних художніх картин світу, зокрема української та східної, діалог між якими має давнє історичне коріння та стає одним із рушійних імпульсів у творчих пошуках українських композиторів сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій уможливорює констатацію значної інтенсифікації зацікавленості дослідників у висвітленні шляхів взаємовпливу східної та української музичних культур, зокрема в параметрах культури постмодернізму. Окреслена дослідницька лінія передбачає звернення до

широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою втілення китайської та японської поезії, котрі в різних дослідницьких ракурсах порушуються у розвідках таких дослідників, як Д. Азарова [1], О. Баланко [2], Ван Сі [3; 4], О. Гуркова [6], А. Дзюбан [7], О. Кушнірук [9], В. Редя [10], О. Рижова [11] та ін. Незважаючи на наявність потужної та масштабної «східної лінії» в музикознавчому дискурсі останніх років, на периферії дослідницької уваги перебуває питання щодо специфіки відображення на рівні художньої рефлексії маркерів східного та українського ментального світів. Висвітлена у розвідках П. Гнатенка [5], С. Кримського [8], О. Кульчицького, Є. Онацького, В. Храмової, Б. Цимбалістого, М. Шлемкевича [13] проблематика ментальних обривів української культури досі не стала тим дослідницьким фундаментом, на якому стає можливим висвітлення ментальних зв'язків української та східних культур та виявлення особливостей їх діалогу в українській камерно-інструментальній музиці межі ХХ–ХХІ ст., актуалізованого в контексті культурних реалій сучасності.

Окреслена дослідницька лакуна визначає **актуальність** цієї розвідки та зумовлює **методологічну** опору на настанови компаративного, культурологічного, історико-культурного методів, аналітичного підходу із застосуванням музикознавчого методологічного інструментарію тощо.

Метою статті є виявлення особливостей художнього втілення ментального резонансу української та східної картин світу в сучасній українській камерно-вокальній музиці, зокрема на межі ХХ–ХХІ ст., на вірші японських та китайських митців. **Новизна дослідження** зумовлена відсутністю спеціальних розвідок з окресленого питання та водночас інтенсивністю репрезентації поезії східних авторів в естетичних вимірах української камерно-вокальної музики.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальний жанр, традиційно позиціонований дослідниками як експериментальна площина, в котрій апробуються новації у художньо-виразній сфері, на межі ХХ–ХХІ ст. постає у плюралістичній множинності векторів розвитку. Одним із них є орієнталізувальна лінія, яка має давнє історичне коріння. В парадигмальних вимірах Нового часу «східні» концептуально-світоглядні, тематичні, емоційно-образні пошуки на рівні художньої рефлексії знаходили вираження в оперному театрі, надаючи йому «позаєвропейської» й казково-екзотичної видовищності

[1, с. 7]. В контексті романтизму прагнення віднайти втрачені ідеали детермінувало створення не тільки східної аури оперного та балетного театру, а й звернення митців до безпосереднього уведення маркерів східного музичного мислення в контекст європейського музичного мистецтва, накладання ментально відмінних картин світу.

На поч. ХХ ст. імпульсом до формування самостійної національної камерно-вокальної орієнталізувальної лінії (зокрема на основі поезій китайських та японських митців) стали «Три романси на вірші китайських поетів» Б. Лятошинського (1925 р.), написані на основі поетичної творчості Лі Бо, Ван Вей, Цуй Гофу, вокальний цикл А. Рудницького «Китайська флейта», солоспів В. Балтаровича «Самотня дівчина». З цією лінією був опосередковано пов'язаний вокальний цикл І. Белзи «Фарфоровий павільйон. 5 китайських віршів на сл. М. Гумільова для одного голосу та фортепіано» («Луна та море», «Природа», «Щастя», «Єднання», «Серцю радісно»), створений у 1925–1926 рр. Д. Азарова зазначає, що в цей час «орієнталізм у західній музиці (зазначимо, що у цьому разі прецеденти звернення в українській музиці, зокрема до китайської та японської поезії, дослідниця висвітлює як належні саме до західноєвропейської художньої традиції) є скоріше індивідуальним смаком, аніж загальною тенденцією» [1, с. 8].

Однак уже в одному з перших звернень до східної поезії в українській камерно-вокальній музиці («Трьох романсах на вірші китайських поетів» Б. Лятошинського («Старовинне», «У яшмових сходів», «Потік, де співає птах»)) наочно виявляється замишування старовиною (засвідчене авторським вибором вербальної основи твору), що створює ментальний резонанс із притаманною українській культурі акцентуацією минулого в ментальних параметрах національної картини світу.

Імпресіоністичні засади музичного мислення у вокальному циклі Б. Лятошинського (відповідно до пошукової атмосфери поч. ХХ ст.) злилися з експериментальними тенденціями щодо трансформації основ камерно-вокального жанру. З огляду на це, Ван Сі акцентує, що «підхід до камерно-вокального жанру як до вірша з музикою, своєрідного різновиду мелодекламації дали можливість, окрім музичного словника умовного орієнталізму, засобів імпресіонізму та сецесії, роз-

крити й увиразнити світовідчуття, інтровертну статику та експресивність виразу» [4, с. 79], які безпосередньо виступають у статусі зв'язків із національною ментальністю.

На концептуальному рівні засобом такого зв'язку в циклі Б. Лятошинського є «поетичний символ місяця як одного з найбільш стійких образів-констант поетичного бачення природи» [11, с. 424].

Сер. XX ст. була позначена певним «спалахом» зацікавленості українських митців до поезії Японії та Китаю. Звернення до поетичного світу Сходу було детерміновано вже не тільки їх «пряною екзотичністю». Вокальні цикли «Шість японських хоку» для голосу та камерного ансамблю (1964) та «Шість японських віршів» для сопрано й арфи (1971) Ю. Тіщенко, «З пісень Хіросіми» І. Карабиця на сл. І. Йонеди (1971), «Три романси на вірші старовинних корейських поетів» Я. Верещагіна (1973), солоспіви «Японські хоку» Л. Грабовського на сл. Мацуо Басьо (1964 р), «У краю квітучої вишні» М. Колеси на сл. Ісікави Такубоку (1971) закарбували «прагнення композиторів почерпнути з шедеврів східної лірики теми та ідеї загальнолюдського звучання, філософської та етичної глибини. Східна інтровертність мислення виявилася близькою до внутрішньої потреби сучасного митця до моновисловлення, до поглибленого самоспоглядання, намагання досягнути своє «я», вільно конструюючи власний «космос» та інтуїтивно включаючись у цілісний потік генетичної інформації Світу» [10, с. 321].

1980-ті рр. стали новим етапом еволюції орієнталізувального напрямку української камерно-вокальної музики, позначеного сутнісними зрушеннями у сфері музичної мови, інтерпретуванням жанрових основ камерно-вокального циклу, досягненням статусу та функцій вокального та інструментального шарів у його контексті, модифікуванням палітри засобів виразності та зміною їх ієрархії тощо.

Із новаторським інтерпретуванням камерно-вокального жанру в контексті орієнталізувальної лінії його розвитку у 1980-ті рр. пов'язаний вокальний цикл М. Шуха «Пісні весни» (1986), створений на сл. Бо Пу, Ван Хецина, Сюй Цзайси. Зазначена новаційність твору, що складається з чотирьох частин («Передчуття весни», «Радість весни», «Сум весни», «Звуки весни», «Спокій весни»), виявляється у напрямі психологізації жанру та створенні його «пейзажного» варіанта.

Кожна з частин циклу, будучи окремим, цілісним, завершеним психологічним узірцем, є також необхідним компонентом-стадією безперервного та іманентного процесу духовного злиття з природою. Образ останньої постає як незримий концептуально-смісловий фундамент твору, слугуючи засобом зв'язку східної та української картин світу та еднаючи їх на ментальному рівні. В мовностильовому аспекті, в системі засобів виразності це виявляється в значущості звукопису (імітаційних фігурах ксилофона та флейти (спів птахів)), що співвідноситься з атрибутивною для українського фольклору ономотопеєю, на рівні вокального звуковидобування – у висотно нейтральних побудовах у вокальній партії, що асоціюється як із мовним звуковидобуванням, так і з аналогічними прийомами народного співу, як-от висотно невизначеними вигуками.

Медитативність та інтровертність як ментальні маркери української національної картини світу є тими чинниками, котрі її поєднують в інтегральну й універсальну цілісність зі східним образом світу. На рівні музичного мислення та темпорально-часових параметрів музичної тканини таке накладання ментальних конструктів у циклі М. Шука виявляється як у просторово безмежній аурі твору, зумовленій октавним дублюванням інструментальних партій (зокрема в пісні «Звуки весни» – флейти та вібрафона), перегуками та мерехтіннями інтонаційних сплесків дзвоників, флейти, вібрафона тощо, так і в максимальному нівелюванні чіткого плину часу – свободі метрики (так, пісня «Туга весни» позначена униканням метричних позначок), тактового членування та виняткової значущості агогічних нюансів, за яких раціональність, часова впорядкованість та регулярність музичного мислення поступається місцем свободі емоційно-почуттєвого потоку.

Модифікування камерно-вокального жанру в «Піснях весни» М. Шука реалізується в експериментальному, нетрадиційному єднанні інструментальних голосів, позначених власним культурним «шлейфом», зокрема й національним (флейта ріссоло, вібрафон, ксилофон та масштабна група ударних, як-от там-там, трикутник, бонги, дзвони тощо). Зазначимо, що такий плюралізм тембрових засад твору, з одного боку, відповідає як постмодерністським тенденціям мультикультуралізму, прагненням до переформатування інструментальної ієрархії та набуття ритмом статусу одного з визначаль-

них засобів виразності, з іншого – резонує з поліфонічністю української культури.

Однією з унікальних рис вокального циклу М. Шуха стає тенденція до переосмислення самої сутності вокального начала. Детермінантами новітнього трактування останнього є своєрідне дублювання та переосмислення функцій людського голосу в контексті камерно-вокального жанру. Так, «двійником» співу стає декламація, функціональні статуси співачки та чтиці є взаємопідмінюваними, адже вокальна партія насичена декламаційними інтонаціями, тоді як декламація чтиці демонструє безумовне тяжіння до вокально-співочої сфери. Переосмислення специфіки вокального начала відбивається і в інструментальній її трансформації – насиченні партії співачки «тембральними» звуконаслідуваннями, позакантиленними інтонаційними зворотами, вокалізами на відкритих звуках і *mormorando* [3, с. 145].

Тембральне оновлення камерно-вокального жанру – яскрава ознака вокального циклу Д. Клебанова «Японські силуети» (на основі фрагментів зі збірки японського поета Масаока Сікі «Оголені дерева в зимових горах») для сопрано, віоли д'амур, фортепіано, флейти, фаготу, струнних та ударних, який забезпечує створення імпресіоністичної атмосфери вслуховування в звучання природи. Звукочис, поетизація плину пір року, концептуальна значущість уселенського зв'язку всього в природі (опосередковано реалізована на композиційно-структурному рівні в значущості варіантності, варіаційності, рондальності тощо) та її символів (зокрема птахів), що є смислотворчими для української та східної культури, – ті чинники, які в циклі створюють ментальний зв'язок між ними.

Інтенсивність новаційного трактування жанрових засад камерно-вокальної музики, системи засобів виразності, тембральності, суб'єктивізація творчого «прочитання східної поезії – атрибутивні ознаки українських версій східної поезії межі ХХ – поч. ХХІ ст. (вокальних циклів С. Пілютикова («Із японської поезії», 1991), Б. Стронька (для тенора та фортепіано, на вірші старовинних китайських поетів, 1994), О. Рудянського («Озеро білих лотосів», 2001) солоспіву «Хоку» В. Польової на сл. Кобаясі Ісса (1991), вокальних циклів І. Алексійчук «Пісні кохання» (7 солоспівів на слова зі збірки поезій стародавніх поетів «Старі та нові пісні Японії», 1996), Р. Горобця

(на вірші японських поетів, 2009), О. Яковчука («Сливи цвіт» на сл. Мацуо Басьо, 2017)).

Резонанс східної та української ментальної картин світу у вокальному циклі І. Алексійчук знаходить відображення на концептуально-символічному рівні. Акцентуація пантеїстичних символів-концептів природи (серпанок, квіти, світанок, вода (гірський потік), птахи тощо) як визначальних ідейних конструктів, спираючись на які вибудовується інтровертний тип емоцій, зумовлює нерозривність синтезу ліричного начала та світу природи, що мають значення в окреслених національних картинах світу. Підкреслена О. Гурковою драматургічна та композиційно-структурна вагомість теми тремтіння серця [6, с. 116, 121] в проблемному дискурсі цієї розвідки постає як своєрідне відбиття українського кордоцентризму.

Акцентуація значущості концептів Води, Землі, Сонця, Гір як смислотворчих основ східної картини світу у вокальному циклі О. Рудянського «Озеро білих лотосів» створює яскраво виражений ментальний зв'язок із фундаментальними концептуальними опорами української ментальності, пов'язаними з пантеїстичним піднесенням природних стихій. Безумовна суголосність концепції твору українському менталітету та національній звуковій картині світу виявлена у винятковій індивідуалістичності інструментально-тембрового бачення камерно-вокального циклу.

Його «плюралістичність» детермінована асоціаціями-посиланнями на різні історичні та національні шари культури: флейта та альт як узірці західноєвропейської музичної традиції, зокрема романтичної, позначеної емансипацією тембру альтя; ударні інструменти, значущість яких у розгортанні музичної тканини та інструментальному образі твору резонує з емансипацією ритму в естетичних вимірах культури Новітнього часу; бандура як яскравий тембральний атрибут української культури, з одного боку, фольклорної – з іншого (з огляду на активність сучасного процесу академізації інструмента), як ознака синтезування-накладання академічного та фольклорного шарів у полікультурних вимірах сьогодення; голос як універсальний і позачасовий носій людського й особистісного начала в контексті історико-культурних епох та шарів культури.

З огляду на специфіку багатовимірного культурного полілогу межі ХХ–ХХІ ст., В. Ущипавська зазначає, що «постмо-

дерністський діалог Сходу-Заходу в українській музиці виявляється не лише у зверненні до східних поетів і кола образів, а й у використанні принципів медитативності і рефлексивності як у відображенні світоглядних засад, так і в розгортанні музичних образів» [14, с. 259].

Унікальним за своєю виразністю та ментальною спорідненістю засобом зв'язку української та східної картин світу у вокальних циклах О. Руданського та Г. Саська є смислотворча за статусом «нон-подієва», «нефабульна» драматургія твору як художньої цілісності. Рефлексивно-медитативне занурення в буття природи, яке створює ефект уподібнення життя людини та життя природи, драматургія не дії, а особистісного вчужання-«перебування»-єднання з нею, резонує з ментальними маркерами українського образу світу – індивідуалізмом та інтровертністю.

Масштабний вокальний цикл О. Яковчука «Сливи цвіт» (2017), створений на сл. Мацуо Басьо, демонструє тенденції жанрової модифікації (наближення жанру камерно-вокального циклу до моноопери) та переосмислення сутності драматургічного процесу. Подієвість, процесуальність замінюється медитативною сконцентрованістю кожного з 10-ти розділів – драматургією станів. Виразні зв'язки з ментальною українською інтровертністю та пантеїстичними світоглядними настановами створено композитором завдяки імпресіоністичній атмосфері, гармонічній колористичності, а також значущості звукопису – голосу Природи.

Висновки. Питання специфіки зв'язку ментальних світів української та східної культур та їх відображення на рівні художньої рефлексії є принципово відкритим. Перманентність розгортання культурного полілогу, тенденція до взаємопроникнення та взаємодетермінації культур за умов глобалізації та глокалізації є тим чинником, який забезпечує множинність творчого інтерпретування іонаціонального художнього доробку, що відповідає плюралістичності культури постмодернізму. Незважаючи на розмаїття творчих (зокрема експериментальних) репрезентацій східної (зокрема китайської та японської) поезії в естетичних вимірах української камерно-вокальної музики, видається можливим окреслити такі притаманні їм перетини ментальних зв'язків, як лірична домінанта світобачення, медитативна інтровертність, рефлексивність ліричного героя, а також особлива значущість

і поетизація концепту Природи як світоглядного фундаменту особистості та площини розгортання пошуку ціннісних основ буття Людини. Формуючи підстави для осмислення сутності та векторів духовних і художніх пошуків у глокалізувальних спрямуваннях сучасного культурного процесу, висвітлення специфіки ментального резонансу української та східної культур в естетичних вимірах української камерно-вокальної музики, зокрема в новітній версії їх втілення – вокальному циклі Г. Саська «Строфы из граненой яшмы» (для меццо-сопрано та фортепіано, 2020 р., на сл. китайської поетки XI ст. Лі Цін-Чжао), становить перспективи подальших досліджень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Азарова Д. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Інститут мистецтвознавства імені М.Т. Рильського НАН України, 2018 № 3. С. 7–31.
2. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – ХХІ ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 19 с.
3. Ван Сі. Поезія Китаю в українській камерно-вокальній музиці постмодерної доби (на прикладі «Пісень весни» М. Шуха). *Наукові збірки ЛНМІ ім. М. В. Лисенка «Музикознавчі студії»*. 2012. Вип. 26. С. 137–146.
4. Ван Сі. Рівні прояву інтертекстуального семіозису у вокальному циклі «Три вірші старовинних китайських поетів VIII століття» Б. Лятошинського. *Наукові збірки ЛНМІ ім. М. В. Лисенка «Музикознавчі студії»*. 2013. Вип. 27. С. 70–81.
5. Гнатенко П.І. Український національний характер. Київ : «ДОК-К», 1997. 116 с.
6. Гуркова О.М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00.03/ НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.
7. Дзюбан А. Жанр хокку в камерно-вокальному циклі Дмитрия Клебанова «Японские силуэты». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2013. Вип. 106. С. 281–299.
8. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
9. Кушнірук О. Стильові особливості вокальних циклів О. Яковчука. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3 (47–48). С. 67–79.
10. Редя В.Я. Тема «Схід-Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стильових синтезів. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : матеріали Все-

української науково-практичної конференції (м. Київ, 21–22 грудня 2006 р.). Київ, 2007. Ч. 2. С. 320–324.

11. Рижова О.О. Китайська тема в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського). *Вісник НАККМ*. 2019. № 2. С. 420–425.

12. Уманець О. В. Глокалізація. *Соціологія права : енциклопедичний словник* / за ред. М.П. Требіна. Харків : Право, 2020. С. 186–188.

13. Українська душа. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.

14. Ушапівська О.М. Творчість донецьких композиторів у контексті соціокультурної ситуації сучасності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2009. Вип. XXII. С. 257–265.

REFERENCES

1. Azarova, D. (2018). Dialog tradytsiy Skhodu ta Zakhodu v musytsi postmodernizmu [Dialogue of East and West traditions in the music of postmodernism]. *Studiyi mystetstvoznavchi – Researches of the Fine Arts, 3 (63)*. 7–31 [in Ukrainian].

2. Balanko, O. M. (2017). Ukrayins`ka kamerno-vokal`na musica kintsya XX – XXI st. yak vykonavs`kiy fenomen [Ukrainian chamber-vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa: The Odesa National A. V. Neshdanova Musical Academy [in Ukrainian].

3. Vang Xi (2012). Poesiya Kytayu v ukrayins`kiy kamerno-vokal`niy musytsi postmodernoyi doby (na prykladi “Pisen` vesny” M. Shukha) [Poetry in Chinese Ukrainian chamber music, postmodern time (for example “Songs of Spring” M. Shukh)]. *Naukovi zbirky LNMI im. M. V. Lysenka “Musykoznavchi studiyi” – Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv, 26*, 137–146 [in Ukrainian].

4. Vang Xi (2013). Rivni proyavu intertekstual`nogo semiosysu u vocal`nomu tsykli “Try virshi starovynnykh kytayis`kykh poetiv VIII stolittya” B. Lyatoshyns`kogo [Levels of manifestation of intertextual semiotic in vocal cycle “Three poems of ancient Chinese poets of the 8th century” Boris Liatoshynsky]. *Naukovi zbirky LNMI im. M. V. Lysenka “Musykoznavchi studiyi” – Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv, 26*, 70–81 [in Ukrainian].

5. Hnatenko, P. I. (1997). *Ukrayins`kiy national`nyi kharakter [Ukrainian national character]*. Kyiv: «DOK-K» [in Ukrainian].

6. Hurkova, O. M. (2016). Tvorchist` I. Karabytsya v kontexti janrovo-ctyl`ovykh tendentsiy v ukrayins`kiy musytsi ostannyoyi tretyny XX stolittya [The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century]. *Candidate's thesis*. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].

7. Dzyuban, A. (2013). Janr khokku v kamerno-vokal`nom tsicle Dmitriya Klebanova «Yaponskiye siluety» [The Genre of Haiku in the Chamber Vocal Cycle “Japanese silhouettes” by Dmytro Klebanov]. *Nau-*

kovyi visnyk NMAU im. P. I. Tchaikovs'kogo – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 106, 281–299 [in Russian].

8. Kryms'ky, S. B. (2008). *Pid signaturoyu Sophiyi [Under signature of Sophia]*. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mogylyans'ka akademiya» [in Ukrainian].

9. Kushniruk, O. (2020). Stylyovi osoblyvosti vocal'nykh tsykliv O. Yakovchuka [Style features of the vocal cycles by Alexander Jacobchuk]. *Chasopys Natsional'noyi musichnoyi akademiyi im. P. I. Tchaikovs'kogo – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2-3 (47-48), 67–79 [in Ukrainian].*

10. Redya, V. Ya. (2007). Thema «Skhid-Zakhid» u suchasniy ukraïns'kiy muzytsi: poshuk novykh styl'ovykh syntesiv [Theme East-West in contemporary Ukrainian music: the search for new stylistic syntheses]. Proceedings from: *Vseukrayins'ka naukovo-praktychna konferentsiya «Ukrayins'ka kul'tura v kontekste suchasnykh naukovykh doslidshen'ta praktychnykh realiy» – The All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Ukrainian Culture in the context of modern scientific research and practical realities» (Vols.2). (pp. 320–324). Kyiv [in Ukrainian].*

11. Ryzhova, O. (2019). Kytays'ka thema v nimets'komu yi ukraïns'komu symbolizmi (na prykladi porivnyannya instrumental'noyi faktury v «Pisni pro zemlyu» G. Mahlera ui tsyklu na virshi kytays'kikh poetiv B. Lyatoshins'kogo) [Chinese theme in German and Ukrainian symbolism (on example of the comparison of the invoice in “Canto about Land” of G. Mahler and cycle on verses of Chinese poets of B. Lyatoshinsky)]. *Visnyk NAKKCaM – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2, 420–425 [in Ukrainian].*

12. Umanets, O. V. (2020). Glokalisatsiya [Glocalisation]. *Sotsiologiya prava: entsyklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186– 188). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].*

13. Khramova, V. (Eds.) (1992). *Ukrayins'ka dusha [Ukrainian soul]*. Kyiv: Pheniks [in Ukrainian].

14. Ushchapivs'ka, O. M. (2009). Tvorchist' donets'kikh u konteksti sotsiokul'turnoyi sytuatsiyi suchasnosti [Creativity of Donetsk composers in the context of the socio-cultural situation of the present]. *Actual'ni problem istoriyi, teoriyi ta praktyky khudojn'oyi kul'tury – Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture, XII, 257–265 [in Ukrainian].*

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.03+78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-12>

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

alextrrell1973@gmail.com

СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ «НОВОЇ ПРОСТОТИ» У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ КОНЦЕПТУ ПРОСТОТИ

Мета статті полягає у визначенні стильових принципів «нової простоти» відповідно до змістовного контексту простоти як філософської та естетичної категорії. *Методологія* дослідження спирається на комплексне використання системного і структурно-функціонального методів, компаративістики, музично-історичного підходу, а також музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. *Наукова новизна* дослідження зумовлена теоретичною розробкою стильових нормативів «нової простоти» в аспекті їхньої філософсько-естетичної зумовленості. *Висновки*. Змістовний комплекс концепту простоти, що сформувався в європейському філософсько-естетичному дискурсі, є визначальним для розуміння стильових підстав «нової простоти» як напряму композиторської творчості на межі XX–XXI ст. Основні властивості простоти (відсутність різноманіття елементів і зумовлений цим принцип неподільності), що притаманні їй як філософській та естетичній категорії, виступають у ролі атрибутивних проявів Істини і Краси в чуттєво-матеріальній формі. Філософські та естетичні смисли простоти актуалізуються у стильовому комплексі «нової простоти», визначаючи його специфіку на рівнях музичного тематизму, принципах його розвитку, фактури, драматургії, композиційно-структурному і музично-лексичному (мелодія, гармонія, метроритм). У такому кон-

тексті стильова концепція «нової простоти» набуває сакрального відтінку, оскільки відображає фідеїстичний виток мистецтва як такого, що базується на вірі художника в його в вищий, божественний смисл і розумінні його як способу пізнання і набуття Істини. Дане ствердження засноване на розумінні сакрального як онтологічно первинної реальності, яка має потенцію до виявлення себе у земному світі, воно спирається на концепцію М. Еліаде, який у своїх дослідженнях вводить спеціальний термін ієрофонії, що позначає акт виявлення сакрального у чуттєво доступній формі як початкову інтенцію релігійно-творчої діяльності людини. Відповідно, виявляється можливим констатувати наступні змістовно-сміслові рівні концепту простоти, що співвідносяться з творчими інтенціями композиторів «нової простоти»: пізнавальний (образ Істини), естетичний (образ Краси), фідеїстичний (образ ясності сенсу). Єдність зазначених рівнів утворює змістовну цілісність даного поняття, і саме вона визначає суть художніх устремлень «нової простоти» та стильову своєрідність даного явища музичного мистецтва.

Ключові слова: «нова простота», простота, складність, краса, стиль, мелодія консонанс, репетитивність, монодраматургія.

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

Stylistic principles of the “new simplicity” in the light of philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity

The purpose of the article is to define the stylistic principles of the “new simplicity” in accordance with the meaningful context of simplicity as a philosophical and aesthetic category. **The research methodology** is based on the complex use of the systemic and structural-functional methods, comparative studies, the musical-historical approach, as well as the musicological method of genre-style analysis. **The scientific novelty** of the research is due to the theoretical development of the stylistic standards of “new simplicity” in the aspect of their philosophical and aesthetic conditioning. **Conclusions.** The substantial complex of the concept of simplicity, formed in the European philosophical and aesthetic discourse, is decisive for understanding the stylistic foundations of the “new simplicity” as a direction of composer’s creativity at the turn of the XX–XXI century. The main properties of simplicity (the absence of a variety of elements and the resulting principle of indivisibility), inherent in it as a philosophical and aesthetic category, act as attributive manifestations of Truth and Beauty in a sensual-material form. Philosophical and aesthetic meanings of simplicity are actualized in the stylistic complex of “new simplicity”, defining its specificity at the levels of musical thematicism, principles of its development, texture, drama, compositional-structural and musical-lexical (melody, harmony, metro rhythm). In this context, the stylistic concept of “new simplicity” takes on a sacred connotation, since it reflects the fideistic source of art as such, based on the artist’s faith in its higher, divine meaning and understanding it as a way of knowing and gaining Truth. This

statement is based on the understanding of the sacred as an ontologically primary reality, which has the potential to reveal itself in the earthly world, it is based on the concept of M. Eliade, who in his religious studies introduces the special term hierophony, denoting the act of discovering the sacred in a sensually accessible form as the initial intention of a religious-creative human activity. Accordingly, it is possible to state the following semantic levels of the concept of simplicity, which correspond to the creative intentions of the composers of the “new simplicity”: cognitive (image of Truth), aesthetic (image of Beauty), fideistic (image of clarity of meaning). The unity of these levels is formed by the semantic integrity of this concept, which defined the essence of the artistic aspirations of the “new simplicity” and the stylistic originality of this phenomenon of musical art.

Key words: “new simplicity”, simplicity, complexity, beauty, style, melody, consonance, rehearsal, monodramaturgy.

Актуальність теми. Сучасна музика академічної традиції відрізняється широтою своїх стильових та жанрових проявів, які втілюють найрізноманітніші індивідуально-авторські інтерпретації європейських традицій музичного мистецтва. Досить симптоматичним є той факт, що для великої кількості музичних творів, створених професійними композиторами різних національних шкіл на межі ХХ–ХХІ ст., важливим стає прагнення до гармонійності музичного вираження і спрощення технологічного втілення композиторського задуму. Формально ці загальні показники співвідносяться із характеристиками «нової простоти» як стильової тенденції сучасної композиторської творчості. Незважаючи на те, зазначена тенденція представлена творчістю композиторів різних національних шкіл і становить вельми показову для сучасної музики жанрово-стильову сферу, вона не так часто ставала об'єктом спеціального дослідження у вітчизняному музикознавстві. Той факт, що концепт простоти є складовою частиною терміну «нова простота» і визначає його смислові межі, природним чином спонукає до більш пильного погляду на змістовні аспекти такої звичної як для повсякденного, так і для наукового тезаурусу якісної характеристики найрізноманітніших явищ.

Мета статті полягає у визначенні стильових принципів «нової простоти» відповідно до змістовного контексту простоти як філософської та естетичної категорії.

Наукова новизна дослідження зумовлена теоретичною розробкою стильових нормативів «нової простоти» в аспекті їх філософсько-естетичної зумовленості.

Виклад основного матеріалу. У європейському філософсько-естетичному дискурсі простота присутня в ролі наскрізного поняття-характеристики від самих ранніх історичних епох, що зумовлено його онтологічним статусом у філософському знанні. Дане поняття представлено у відомій парній діалектичній категорії просте-складне, що відбиває полярні сторони цілісних явищ і процесів дійсності та їх універсальні зв'язки. Якщо розглядати поняття простоти у логічно-смисловій зв'язці з поняттям складності поряд із такими парними категоріями, як частина-ціле, кінцеве-нескінченне, одичне-загальне, схожість-відмінність, якість-кількість, форма-зміст, – то його треба розуміти як словесно-понятійний аналог універсальних законів буття.

Очевидно, що говорити про простоту можна лише з огляду на складність як її протилежність: саме в такому смисловому ключі і відбувалося осмислення даного концепту у філософії з давніх часів. Простота у філософських концепціях Платона, Аристотеля, Блаженного Августина, Миколи Кузанця, Канта, Гегеля розуміється як властивість Божественної сутності, яка не пізнавана людським розумом; вона ототожнюється, перш за все, з відсутністю різноманіття, множинності – тобто тієї якості, що співвідноситься з кількісним початком. Як наслідок – простоті не властиві такі характеристики як структурна рельєфність та динамічність, що виступають атрибутами складності, навпаки, їй притаманні нероздільність та статика.

Зазначений змістовний вектор поняття простоти, присутній у класичному філософському знанні, природним чином є пов'язаним з його етичним змістом, що формувався у органічній єдності з естетичної оцінкою (вчення Аристотеля про блага та прекрасне). У естетичному дискурсі, що є надзвичайно актуальним для дослідження стильового феномену «нової простоти» в музичному мистецтві, термін «простота» не має спеціальної дефініції, він відсутній у якості рубрики довідково-енциклопедичної літератури, а також в алфавітно-предметних покажчиках дидактичної або дослідницької літератури, але при цьому виступає в ролі незмінного, постійного «супутника» основних естетичних категорій прекрасного і краси. Про це свідчать класичні естетичні теорії, а також численні судження видатних представників європейського художнього світу, в яких відображено розуміння сутності прекрасного в мистецтві: «Простота – необхідна умова прекрас-

ного» (Л. Толстой) або ж «Все, що прекрасно – є моральним» (Г. Флобер).

На практиці поняття простоти зазвичай вживається у двоякому значенні. Наприклад, можна казати, що народна пісня простіша, ніж симфонія, або що дитячий малюнок простіший, ніж живопис Тьєполо або Рембрандта. У даному випадку, посилаючись на моделі, які містять у собі лише кілька елементів і відповідно лише кілька зв'язків і відносин, зазвичай мають на увазі використання поняття простоти у його кількісному сенсі, що виступає антиномією до складності. Однак в мистецтві «простота» вказує на щось важливіше: коли в естетичній оцінці художнього твору присутня вказівка на притаманну йому простоту, то під цим зазвичай мається на увазі особливий принцип організації окремих структурних елементів у композиційній цілісності, в основі якого лежить ідея ясності авторського висловлювання, його смислового «прозористь», що досягається за рахунок чітких функціональних значень кожного з елементів. На це вказував відомий німецький теоретик візуального мистецтва Р. Арнхейм: «У малюнках дітей, а також у творах первісного мистецтва простота цілого, як відомо, досягається лаконічними засобами. Причиною, на основі якої ми можемо сумніватися назвати звичайний малюнок дитини твором мистецтва, є саме відсутність необхідного мінімуму складності, властивої класичним художнім стилям. В естетиці принцип економії означає, що художник не повинен прагнути до більшого, ніж потрібно для досягнення його цілей» [1, с. 249].

Німецький мистецтвознавець К. Бадт визначав художню простоту як «найбільш розсудливу послідовність засобів, заснованих на інтуїтивному проникненні в сутність, якої повинно служити все інше» [1, с. 253]. Як приклад художньої простоти він згадує техніку графічного малюнка Дюрера та його сучасників, що зображали тіні і обсяги тією ж самою хвилястою лінією, якою малювали і обриси самої фігури. При цьому підкреслюється, що простота, в даному випадку, досягається об'єднанням образотворчих і виразних засобів, єдністю об'єкта та техніки його візуалізації. Даний приклад є дуже показовим щодо розуміння простоти як якісної характеристики твору мистецтва відповідно до неподільності як її іманентної властивості. Подібну точку зору знаходимо у В. Сильвестрова, який стверджує, що мелодія – це та мета-

мова музики, на яку вона приречена в силу того, що саме за допомогою мелодії вона втілюється у звучній формі, мелодія є тим засобом, що забезпечує її існування у чуттєво-матеріальній формі, тобто мелодія ототожнюється з музикою як такою. Можна стверджувати, що мелодія у такому розумінні відновлює кордони мови музики і того предмету, про який вона говорить, які, на думку В. Сильвестрова, були трансформовані та загублені у творчості композиторів-авангардистів і повинні відроджуватися. Головним у цьому відновленні є ідея єдності смислу і способу його музичного вираження, їх принципової «співдружності» у площині змістовних співвідношень. Відповідно – мелодія є звуковим вираженням простих, але дуже важливих істин, таких як Краса та Гармонія, які, як вважає композитор, не повинні зникати ні з життя людини, ні з музики взагалі.

Аналогічним чином міркує і Г. Пелецис про благозвучність музики як про ту її природну властивість, яку було втрачено у композиторській творчості ХХ століття: ця втрата була зумовлена прагненням композиторів говорити більшою мірою про негаразди світу, ніж про його Красу та Гармонію. Це обернулося, на думку композитора, досить невтішною ситуацією, коли «мистецтво спустилося з небес на землю» (у його власному формулюванні [3]). Цим він пояснює своє прагнення до відродження благозвучності музичної мови за допомогою консонансу, що стає для нього основним «інструментом» створення ясних у своїй тонально-гармонічній визначеності музичних композицій на основі варіантних перетворень вихідного, вельми простого, тематизму (що й зумовило визначення його авторського стилю як «нової консонантної музики»). Принцип простоти в музиці Г. Пелециса реалізується за допомогою буквального збігу смислу і способу його музичної реалізації: консонанс як форма музичної благозвучності втілює ідею благозвучності, тим самим знімаючи будь-які інші нашарування смислів і значень, уникаючи їх різноманітності і взаємодії в силу їх відсутності. Тобто спостерігаємо ту ж ситуацію єдності предмету і виразних засобів, про яку говорить Р. Арнхейм, і в даному випадку вона породжує певний тип музичної семантики, коли музичний символ (консонанс) збігається зі своїм значенням (благозвучність як краса і гармонія). З одного боку, тут можна говорити про обмеження смислового поля музичного символу, оскільки воно звужене

завдяки тотожності знаку та його значення; з іншого, воно гранично розширене, оскільки консонанс в системі музичної мови сучасного композитора має принципово інші смисли, ніж консонанс як атрибутивний елемент музичного мистецтва класичних епох, на які посилається цей композитор. Подібна ситуація описана у відомому оповіданні Х. Л. Борхеса «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота», в якому описана історія письменника, що поставив перед собою завдання відтворити стиль і текст Сервантеса, передати їх через світовідчуття людини ХХ століття. Незважаючи на те, що він створює свій текст як відтворення деяких глав з книги Сервантеса від свого імені, це відтворення виключає смисловий збіг вихідної моделі та її варіанту: авторське слово Сервантеса виявляється поміщеним в інший контекст (суб'єктивно-особистісний і об'єктивно-культурний) і, відповідно, наповнюється цими контекстуальними значеннями. Консонантна музика Г. Пелециса ілюструє загальну закономірність у символізації музичної мови: «Одночасне скорочення кордонів висловлювання – композиційне скорочення прийому, що додає йому більший лаконізм (афористичність) – і розширення його смислових можливостей, продовження смислового ряду до нескінченності» [7, с. 21]. Як зазначає О. Самойленко, «деякі з вторинних авторських рішень набувають загальнозначущого характеру і стають невід'ємною частиною стилю епохи як «того, що повторюється, що відтворюється» в ньому. Вони перетворюються <...> у «первинні знаки» музичного смислу < ...>» [там само].

Поняття простоти досить часто фігурує у вербальному дискурсі композиторів, які представляють «нову простоту», воно служить словесно-понятійним аналогом найрізноманітніших суб'єктивно-особистісних уявлень про музику і музичне мистецтво, до того ж в досить широкому змістовному плані: від сенсу музичної творчості взагалі – до специфічних питань композиторської технології. Це доводить особливе значення даного концепту для їхньої творчої свідомості та індивідуально-авторського стилю.

У А. Пярта знаходимо таке метафоричне визначення простоти: «<...>думка невинної дитини іноді може виявитися сильнішою, ніж зовнішня складність усього світу, тому що один погляд цієї невинної істоти здатний передати вищі істини більше, ніж наші натужні старання» [6, с. 60]. У філософсько-релігійному контексті творчості композитора цілком

зрозуміло, чому образ дитини персоніфікує ідею простоти: це та форма людської душі, яка ще не є «замутненою» його індивідуальністю, і в якій ще живе Бог (і тому світовідчуття дитини цілісне у своїй позитивності, воно позбавлене внутрішнього конфлікту, що зумовлює його «простоту»). Гармонія в душі дитини дозволяє бачити гармонію і навколо себе, це і є те справжнє Царство Боже, яке знаходиться «всередині нас» (Лк. 17:21). Аналогічний образ простоти зустрічаємо у В. Сильвестрова, який, говорячи про проблему кітчу, подає таке порівняння: «Людина слухає «слабку» музику і думає: що ж там слухати? У принципі, це нагадує сентенцію, якою пронизані Євангелія, ось ця формула: «дивлячись не бачать, слухаючи, нечують». Тому що, коли літаюча тарілка – то там відразу видно, що таємниця, а коли дитина чи квітка, то тут дивитися нема чого» [8, с. 302].

У наведених висловлюваннях укладено відповідь на будь-які запитання, що можуть виникнути в зв'язку з надмірною простотою «нової простоти», її наївністю і примітивністю у порівнянні як із спадщиною «прекрасної епохи» музичної класики, так і з винаходами музичного авангарду. Необхідність ясності, потреба в ясності, яка так гостро відчувалася музичним мистецтвом середини ХХ століття, неминуче викликала до життя *ясну* форму вираження, що забезпечує доступність Істини, яка завжди має можливість відбуватися в Музиці (по В. Мартинову). У художньо-естетичному контексті авангардизму подібна форма не могла сприйматися інакше ніж «проста», але саме завдяки цій простоті вона знайшла смислової глибини, надавши інше семантичне значення простоті музичного вираження: у простоті і полягає Істина, яку так легко розгубити у «складнощах» повсякденності.

Мабуть, тому і з'являється іноді у роздумах композиторів та тих, хто прагне *почути*, тема складності «простої» музики. О. Івашкін у своїх бесідах з А. Шнітке висловлює думку про символічність простоти музичної мови: «Простота твоєї музики оманлива, тому що під простими співзвуччями, «між нотами» лежить щось інше <...> Те, що можна було б назвати «четвертим виміром» [2, с. 68].

А. Пярт об'єднує поняття ясності і простоти: «<...> завдяки ясності і простоті побудови п'єси виникає той абсолютно ясний порядок, який ми всі свідомо чи несвідомо сприймаємо» [60, с. 63]. Для Г. Пелециса ясність музичного

вираження – це невід’ємний атрибут Гармонії і Краси, що викликає до життя благозвучну музику. На це ж прямо вказує В. Польова, кажучи про те, що вона йде у своїй творчості шляхом створення не стільки нового, скільки простого, що зумовлено принципом «прийняття» в себе Музики і безмірною цінністю для автора внутрішнього відчуття її голосу і проростання його в авторській свідомості [5].

Окреслені властивості та якісні характеристики простоти як філософської та естетичної категорії виявляються на різних рівнях композиційної логіки в музичних творах, що репрезентують стиль «нової простоти». Так, на рівні музичного тематизму виявляється принципова відсутність «множинності» його структурних елементів: у даному випадку показовою є відсутність кількісного набору елементів музичної теми, що забезпечують її структурне членування. Лаконічність основного музичного тематизму, його стислість та інтонаційна однорідність виключає використання класичних типів музичної теми як структурної одиниці музичної форми (речення, період). Замість цього функцію основного тематизму виконують «малі» структурні одиниці музичної мови – мотив або фраза, що є досить обмеженими у можливостях структурного поділу в силу хоча б своїх малих масштабів, що співвідноситься з неподільністю як атрибутивній властивості простоти (твори А. Пярта, В. Сильвестрова, В. Мартінова, Г. Пелециса, О. Рабіновича-Бараковського, І. Соколова, Дж. Тавенера, Д. Ленга та ін.).

Ладово-гармонійний рівень музики «нової простоти» формується з урахуванням обов’язкової умови консонантності, тонально-гармонійної визначеності основного тематизму, що «накопичується» у процесі його метроритмічних і фактурних модифікацій, і тим самим сприяє формуванню консонантного звукового вигляду музичної композиції. Про цей принцип «тотальної благозвучності» дуже переконливо говорить Г. Пелецис: «Все, що я роблю – і Мартінов, і Карманов, і багато хто ще, – це гімн евфонії» [2].

Методи розвитку «простого» музичного тематизму засновані на варіантному викладі вихідного матеріалу (що є аналогічним за своїми функціями із патерном у мінімалістській техніці). Із цього формуються особливості метроритмічного рівня музичної композиції, які зумовлені технікою багаторазового повторення-варіювання основного тематизму, багато в

чому схожою з репетитивністю, але вони мають деякі відмінності. Репетитивну техніку в даному випадку треба розглядати у широкому контексті індивідуально-композиторських інтерпретацій старовинних технік музичної композиції, американського мінімалізму і християнських богослужбових співочих традицій (А. Пярт, В. Мартинов, Д. Тавенер, Д. Ленг). Багаторазове повторення одного і того ж мотиву або фрази зумовлює статику інтонаційної процесуальності і сприяє виникненню стану занурення-розчинення в акустичному просторі, поступового «виключення» слухача з зовнішнього світу.

У техніці багаторазових повторень, яку композитори в кожному окремому випадку трактують індивідуально, укладений принцип відсутності мелодійного і ритмічного розмаїття як «різноманіття» елементів цілого, що є властивим складності. І в цьому полягає основний пафос репетитивності як композиційної техніки мінімалізму, що маніфестував спрощення музичної мови за допомогою мінімалізації виразних засобів та набуття музикою за рахунок цього нових трансцендентних смислів. Музична композиція, що заснована на багаторазовому повторенні початкового патерну, не володіє чітким членуванням на розділи форми (тим більш контрастні): її виразний сенс укладений у створенні звукового еквіваленту безперервного енергетичного потоку, музичного простору-часу, у якому відсутні «прикмети» життєвої реальності (просто-складно, швидко-повільно, голосно-тихо, далеко-близько і т.п.). Цим значною мірою забезпечується «безпристрасність» музики, про яку говорить В. Польова щодо своїх творів [5] і яка є фундаментальним концептом релігійно-духовних практик (ісихазм, буддизм) і визначальною характеристикою богослужбової музики. У цьому плані дуже показовим є багательний стиль В. Сильвестрова, який дуже далекий від класичного типу репетитивності, але в якому виявляється та сама ідея «безпристрасності», що пояснює думку композитора про те, що його багателі покликані відкрити «внутрішній слух», наблизити слухача і виконавця до особливого стану прозорості та тихості свідомості, що співвідносно, звичайно ж з релігійно-духовний досвідом (про що, власне, і каже композитор, порівнюючи виконання і слухання багательей із медитацією).

Визначаючи індивідуальні особливості музичної мови В. Польової, А. Луніна виділяє ряд компонентів, що утворюю-

ють «комплексну формулу» її музики: медитативність, споглядальна статичність, спіралеподібна динаміка розвитку, різновекторне тимчасове протікання-рух звукових енергій (інтонаційних потоків) всередині одного просторового континууму; ліричність, неконфліктність, теплота та ефірність [5, с. 445, 447]. У цілому ця формула актуальна для більшості індивідуально-композиторських стилів «нової простоти», в ній містяться ті способи і принципи організації музичного матеріалу, які мають універсальне значення для творчості найбільш видатних представників даного напрямку музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Сама ж композиторка характеризує свою музику словом «безпристрасна», що пояснює закономірність наведених А. Луніною характеристик, які відображають певний емоційний модус авторського музичного висловлювання.

Відсутність мелодійної і метроритмічної різноманітності та специфічний тип музично-тематичного розвитку зумовлює певний тип музичної драматургії, який також являє собою ідею принципової неподільності: конфліктна драматургія, що освячена історією європейського музичного мистецтва замінюється монодраматургією (поняття В. Бобровського), в якій основним способом музичного розвитку є повторення (або так зване додаткове зіставлення) образів, що є різними сторонами однієї і тієї ж сутності.

У програмних назвах музичних композицій часто полягає ідея смислової відповідності об'єкта (образної змістовності) та способу його музичного вираження («Красива музика» О. Рабіновича-Бараковського, «Тиха музика» В. Сильвестрова, «Проста музика» Г. Канчелі, «Проста пісня» Д. Ленга, «Простоспіви» В. Польової і т. п.). У деяких випадках програмний підзаголовок виконує функцію вербальної «фіксації» авторської творчої позиції, що безпосередньо пов'язано з якісними характеристиками музичної мови і розумінням стильової специфіки даного твору. Так, наприклад, твір В. Польової «Злидні» є новою віхою її творчого шляху, що знаменує перехід до нового розуміння музичної виразності: злидні розуміються, в даному випадку, «у євангельському сенсі. Але не тільки <...> це злидні «точки входу», стан просвіту в бутті», – каже В. Польова [5, с. 452], вказуючи тим самим на глибинний сенс свого твору, що пов'язаний зі зміною свого світовідчуття, відкриттям «применшення розуму

і розростання серця» як шляху до Бога («<...> немає розділень, немає гріха, душа всецїла тиха <...>» (поетичні рядки З. Міркіної) [5, с. 452]. Як бачимо, йдеться про особливий стан цілісності особистісної свідомості, що співвідносно з основними якісними характеристиками простоти (відсутність різноманіття елементів цілого і, відповідно, його принципова неподільність [4] як атрибут божественної сутності). У такому контексті стає цілком зрозумілим твердження В. Польової про те, що «Злидні» – це музика не для слухання, а для роздумів» [5, с. 452], оскільки в ній здійснений перехід від «зовнішніх речей у внутрішні». Відповідно, змінюється і якість музичного матеріалу, що стає «безбарвним», «не світлим, але і не темним – він просто тепер не має характеристик». Аналогічний сенс закладений у програмній назві «Трансформа»: цей твір знаменує різкий перехід композиторського стилю В. Польової в іншу стильову площину, що характеризується відмовою від складності різноманіття і різнорідності музичного матеріалу на користь його натхненності Словом.

А. Пярт зазначає, що «<...> починаючи з мадригалу музиканти все більше занурювалися у повсякденність. Світ мистецтва стає все ближче до людини, все реалістичніше, але якась дуже важлива його частина зникла [6, с. 60]. Композитор не називає прямо що ж зникло, але його музика дає більш ніж зрозумілу відповідь на це питання: зникла ясність розуміння глибинного смислу життя, її справжнього змісту, що не може бути осягнутий розумом і не висловлюваний словом в силу своєї вищої надособистісної суті. Цей смисл все більше і більше розчинявся у «драмі життя», що стала основним об'єктом музичного мистецтва Нового і Новітнього часу, з одного боку, і в раціонально-технологічних ідеалах авангардної творчості, з іншого. Художньо-естетичні позиції представників «нової простоти» свідчать про творчу установку на набуття ясності музичного сенсу, на простоту як неминучу умову здійснення Істини в музиці.

Висновки. Змістовний комплекс концепту простоти, що сформувався в європейському філософсько-естетичному дискурсі, є визначальним для розуміння стильових підстав «нової простоти» як напряму композиторської творчості на межі ХХ–ХХІ ст. Основні властивості простоти (відсутність різноманіття елементів і зумовлений цим принцип неподільності), що притаманні їй як філософській та естетичній категорії,

виступають у ролі атрибутивних проявів Істини і Краси в чуттєво-матеріальній формі. Філософські та естетичні смисли простоти актуалізуються у стильовому комплексі «нової простоти», визначаючи його специфіку на рівнях музичного тематизму, принципах його розвитку, фактури, драматургії, композиційно-структурному і музично-лексичному (мелодія, гармонія, метроритм). У такому контексті стильова концепція «нової простоти» набуває сакрального відтінку, оскільки відображає фідеїстичний витік мистецтва як такого, що базується на вірі художника в його в вищий, божественний сенс і розумінні його як способу пізнання і набуття Істини. Дане ствердження засноване на розумінні сакрального як онтологічно первинної реальності, що має потенцію до виявлення себе у земному світі, воно спирається на концепцію М. Еліаде, який у своїх дослідженнях вводить спеціальний термін ієрофонії, що позначає акт виявлення сакрального у чуттєво доступній формі як початкову інтенцію релігійно-творчої діяльності людини [9]. Відповідно, виявляється можливим констатувати такі змістовно-сміслові рівні концепту простоти, що співвідносяться із творчими інтенціями композиторів «нової простоти»: пізнавальний (образ Істини), естетичний (образ Краси), фідеїстичний (образ ясності сенсу). Єдність зазначених рівнів утворює змістовну цілісність даного поняття, що визначило суть художніх устремлень «нової простоти» та стильову своєрідність даного явища музичного мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / Ред. А. Ивашкин. Москва : Российский институт культурологии, 1994. URL : http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html.
3. Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль. Интервью Георгия Плещиса. АфишаDaily. 19 марта, 2014. URL : <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/>.
4. Книгин А. Учение о категориях: учебное пособие для студентов философских факультетов. Томск, 2002. 193 с.
5. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 1. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА. 2015. 504 с.
6. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
7. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме

диалога. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Вип. 2 Ч. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 16–24.

8. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.

9. Элиаде М. Священное и мирское. Москва : Издательство Московского государственного Университета, 1994. 144 с.

REFERENCES

1. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. Moscow: Progress [in Russian].

2. *Conversations with Alfred Schnittke*, (1994). [Ed. A. Ivashkin]. Moscow: Russian Institute for Culturology. URL: http://yanko.lib.ru/books/music/shnitke_ivashkin_besedu.html [in Russian].

3. Art descended from heaven to earth. Very sorry. Interview with Georgy Pletsis. *PosterDaily*. March 19, 2014 [in Russian].

4. Knigin, A. (2002). *Teaching about categories: a textbook for students of philosophy faculties*. Tomsk: Tomsk University Press [in Russian].

5. Lunina, A. (2015). *Composer in the Mirror of Modernity*. In 2 volumes. Volume 1. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

6. Рдт, А. (2914). *Conversations, research, reflections*. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

7. Samoilenko, A. (1998). *Musicology as Semasiology: Towards the Problem of Dialogue. Culturological Problems of Musical Ukrainian Studies*. Issue 2, Vol. 2. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Silvestrov, V. (2012). *Wait for the Music. Lectures and talks. Based on the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov*. Kiev: DUH I LITERA [in Russian].

9. Eliade, M. (1994). *Sacred and secular*. Moscow: Moscow State University Publishing House [in Russian].

UDC 78.02+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-13>**Kira Isakivna Maidenberg-Todorova**

ORCID: 0000-0002-2384-6426

Ph.D. in the History of Art,

Associate Professor at the Department of Music Theory Composition

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

kiraskorp@gmail.com

Oleksandr Oleksandrovych Perepelytsia

ORCID: 0000-0001-5206-205X.

Ph.D. in the History of Art,

Acting Associate Professor at the Department of Opera Training

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

o.perepl@gmail.com

SPECIFICITY OF THE AUTHOR'S CHRONOTOPE IN CONCERT PIECES BY KARMELLA TSEPKOLENKO

The purpose of article is revealing the features of innovative aspects of the art of modern Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko. **The research methodology** is based on an analytical approach to the material under study, interpretive and textological methods of studying the works of K. Tsepkolenko are also involved. The study of the principles of an aleatory-sonoristic composition in instrumental plays by K. Tsepkolenko allows us to use works on open text problems, aleatorics and sonoristics as a methodological basis and their correlations in musical composition. **Scientific novelty** lies in the identification of author's methods of organizing a musical text by Karmella Tsepkolenko and make it possible to speak of a specific composer's chronotope, expressed in the conscious granting of performing freedom to the interpreter of her works. **Conclusions.** In "Carin-sounds" for solo flute and "Evening solitaire" for piano solo K. Tsepkolenko uses graphic techniques of musical notation, uses unconventional methods of sound production on instruments, and also consciously includes improvisational and performative blocks in the text of the work. On the example of the considered works, it is revealed that for the composer the methods of spatial-sound thinking, gestural expressiveness, as well as the conscious inclusion of improvisational blocks in the text of the composition are indicative. This allows the performer to "conjecture", "compose", "re-create" the composer text, allows him to saturate it with individual symbolism, partly turning the author's work into his own. Thus, the author's composer's chronotope of K. Tsepkolenko acts as an individual comprehension of musical time and space, in which the author plays an important role in

understanding and representing the performance possibilities of the musical text he creates. Due to this, the creation of semantic content of the considered aleatory-sonoristic compositions by K. Tsepkoenko can only be created in the process of the musical work performance.

Key words: *K. Tsepkoenko, aleatorics, sonoristics, aleatory-sonoristic composition, interpretation, performance, musical gesture.*

Майденберг-Тодорова Кіра Ісаківна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Перепелиця Олександр Олександрович, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри оперної підготовки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Специфіка авторського хронотопу у концертних п'єсах Кармелли Цепколенко

Мета роботи — розкрити особливості інноваційних аспектів творчості сучасного українського композитора Кармелли Цепколенко. **Методологія** дослідження базується на аналітичному підході до матеріалу, що вивчається, а також задіяний інтерпретативний і текстологічний методи вивчення творів К. Цепколенко. Дослідження принципів алеаторно-сонористичної композиції в інструментальних п'єсах К. Цепколенко дозволяє використовувати як методологічний базис роботи, присвячені проблемам відкритого тексту, алеаторики, сонористики і їх кореляції в музичній композиції. **Наукова новизна** полягає у виявленні авторських методів організації музичного тексту К. Цепколенко, що дозволяють говорити про наявність специфічного композиторського хронотопу, що виражається у свідомому наданні виконавської волі інтерпретатора її творів. **Висновки.** У творах «Carip-sounds» для флейти соло і «Вечірнього пасьянсі» для фортепіано соло К. Цепколенко використовує графічні прийоми нотного запису, користується нетрадиційними прийомами звуковидобування на інструментах, а також свідомо включає в текст твору імпровізаційні і перформативні елементи. На прикладі розглянутих творів виявляється, що для композитора показовими є прийоми просторово-звукового мислення, жестової експресивності, а також свідомого включення імпровізаційних блоків у текст композиції. Це дозволяє виконавцеві «домислювати», «достворювати» композиторський текст, насичувати його індивідуальною символікою, частково перетворюючи авторський твір на свій власний. Таким чином, авторський композиторський хронотоп К. Цепколенко виступає як індивідуальне усвідомлення музичного часу і простору, в якому значну роль відіграє розуміння і уявлення автором виконавських можливостей створюваного ним музичного тексту. Завдяки цьому створення смислового наповнення розглянутих алеаторно-сонористичних композицій К. Цепколенко можуть бути створені тільки в процесі самого виконання музичного твору.

Ключові слова: *К. Цепколенко, алеаторика, сонористика, алеаторно-сонористична композиція, інтерпретація, перформанс, музичний жест.*

The relevance of research. Contemporary composer's art reveals a plurality of stylistic criteria, technical moments, the interaction of which can be reduced to two parameters – temporal and spatial. These parameters are most clearly expressed in two composer approaches, which are manifested both on the internal and external borders of the work. This is aleatorics and sonoristics. It is at the intersection of these two approaches to the creation of musical works that the commonality of their chronotopic properties is revealed.

When creating a work, the composer always chooses his time and his space, that is, his musical artistic reality. The composer, who does not fix a clear structural sequence, but provides an opportunity for a piece to independently create its own chronotope, gives the piece significant freedom. Such a work is re-created each time and its chronotopic framework changes all the time.

Closely intertwined, aleatory and sonoristic techniques not only become the basis of the general movement or developmental structure, but also form thematic elements that entail other principles of variant development, containing an improvisational beginning. A special role is played not only by sounding elements, but also pauses, which are sometimes not written out in the text, but are indicated by the visual distance between the sounding elements – “sounding structures” (M. Arkadiev's term) [1]. Such formations are a combination of “sounding and non-sounding” structures in which particular importance is given to improvisation; it will be called an aleatory-sonoristic complex, and works, in which these complexes are present, will be called an aleatory-sonoristic composition.

Modern Ukrainian composers do not stand aside from the leading trends of our time, but rather, on the contrary, try to set their own creative directions, synthesizing their personal experience and compositional method with the principles of aleatory-sonoristic organization of the material. A striking example of such a synthetic approach is the work of modern Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko, whose works have gained wide popularity not only in Ukraine, but also far beyond its borders. Therefore, the appeal to creativity seems to be relevant for modern musicology.

The purpose of article is revealing the features of innovative aspects of the art of modern Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko.

The research methodology is based on an analytical approach to the material under study, interpretive and textological methods of

studying the works of K. Tsepkolenko are also involved. The study of the principles of an aleatory-sonoristic composition in instrumental plays by K. Tsepkolenko allows us to use works on open text problems (U. Eco [16]), aleatorics (A. Skrypnyk, [12]) and sonoristics (S. Putilova [9] as a methodological basis) and their correlations in musical composition (K. Maidenberg-Todorova [6]).

Scientific novelty lies in the identification of author's methods of organizing a musical text by Karmella Tsepkolenko and make it possible to speak of a specific composer's chronotope, expressed in the conscious granting of performing freedom to the interpreter of her works.

Literature Review. Despite the fact that the work of Karmella Tsepkolenko today is actively studied by Ukrainian musicologists, a detailed systematic monographic essay on the personality of the composer has not been implemented yet. Research areas affecting the work of the composer can be divided into several groups. The first direction that seems to be the most objective in relation to the author's position and the description of K. Tsepkolenko's creative methods is an interview with the composer. We meet detailed discussions in the works of A. Lunina (2015) [5], A. Kravchenko (2015) [4], A. Rovner (2017) [17]. The genre diversity and stylistic unity of the work of K. Tsepkolenko is revealed by the research of R. Rosenberg (2013) [10,11] and M. Perepelytsia (2017) [8]. Among individual studies devoted to individual works of the composer and their interpretation, we can single out the works of O. Gurkova, (2016) [3], A. Stoyanova (2019) [13], I. Godina (2017) [2] and others. An important source for understanding the creative thinking of K. Tsepkolenko is the work of the composer himself, devoted to the method of musical material scenario development (K. Tsepkolenko (2008) [14]).

Presentation of the main material. Speaking about the art of K. Tsepkolenko, it is impossible not to touch upon several global provisions that determined the direction of her work. The first is the desire to dramatize instrumental music and, in connection with this, the substantiation and development of the concept of musical material scenario-based development, which is described as a scientific issue and underlies most of its symphonies, chamber and instrumental music [7, p. 11]. The second is the composer's desire to embrace and create hyperstructures, the desire to globalize and create macro forms, where the composer is both a "screenwriter" and a "director". An example of such a gigantic musical con-

struction is the annual international festival of contemporary music “Two days and two nights of new music” (founded in 1995), which, unlike other festivals, was conceived, programmed and directed as a gigantic 48-hour multifunctional musical event, developing according to the laws of musical form dramaturgy. Here K. Tsep-kolenko, perhaps the first among composers, began to use individual works of modern composers as structural elements of the festival’s form, turning a creative event into an extra-large work with its dramatic plot, climaxes, dynamics, stylistics and other parameters inherent in a musical work. It is designed as an integral synthetic work of new art - musical, performing and multimedia. The festival program is composed just like composing a musical work according to the laws of the festival form (unlike other festivals, where the program is composed of separate independent concerts). There are connections, gravitations between the structural parts of the form, all of them are extremely dramatized (by the presence of installations, performances) and as a whole make up a huge performance. That is why the festival can be considered as a kind of individual and creative project of the composer.

In general, the work of K. Tsepkolenko also reflects her penchant for innovation and the creation of new genre and style contexts. The current list of works can be divided into several structural sections: that is music for children, plays for various solo instruments, chamber instrumental and vocal music, symphonic music, and opera. In each of these sections, K. Tsepkolenko acts as an innovator, offering unexpected perspectives for the formulation and development of a meaningful concept of works, presentation of material and creation of sounding space.

I would like to say a few words about the sounding space. It is space as sounding matter that is one of the features of K. Tsepko-lenko’s style. Indeed, in nature there is no absolute silence. Even when it seems to us that we hear silence “to the ringing in the ears”, at the same time a heartbeat, a slight sound of breathing, a breath of wind, the twittering of birds, the buzz of insects, etc. mix in with our sensations. This is the sounding space that surrounds us with which we are related and simply do not notice it, perceiving it as silence, if there are no decibels generated by the civilization rushing forward.

For K. Tsepkolenko, sound is not a mechanically extracted substance on an instrument invented by the human genius, it is rather a substance generated by space. In one of her works, “Aum Quin-

tet,” K. Tsepkoenko explores how a word is born out of sound - the whole work is built on four prasyllables - sal, ber, yon, roch, which, according to the hypothesis of N. Y. Marr, formed the basis of all languages. It is the hearing of sounds generated by space that led to the creation of various instruments, and not vice versa.

Appeal to extra-musical sound, as a self-contained artistic element, through which sounding musical matter is organized, is one of the hallmarks of a modern aleatory-sonoristic composition. By an aleatory-sonoristic composition, we understand the type of modern composer poetics based on the combination of the aleatory method and sonoristic material through the immanent properties of performing interpretation / improvisation [6, p. 172].

A striking example of the appeal to the principles of an aleatory-sonoristic composition in the work of K. Tsepkoenko is a concert piece for the solo flute “Carin-sounds”, addressed and dedicated to the American flute player Carin Levine. This work is a clear example of how the personality of the performer influences the author’s concept at the time of work on the creation of the work, since it was the technical, acting and personal characteristics of the American performer that determined the programmatic basis of the play and largely determined its sounding fabric.

The premiere of the work took place within the frameworks of the first festival of new music “Two days and two nights” in 1995 in Odessa and was included into the anthology of the festival audio recordings, as well as adding to the music archive of the New Music association, which makes it possible to reliably analyze this composition.

The work traces two main technique components. There is chanting and expression. Singing is expressed in the intonation structure of the main thematic core. Expressive is expressed in multi-background structures, in the combination of playing and singing or dialect (pronouncing the name CARIN at the same time as playing the flute), in timbre (slap tones) and high-pitch articulation (half-tone glissandos, vibrato), as well as in virtuoso fast passive constructions. All this, obviously, expresses the versatility of the performer’s character to which the work is dedicated, so the role of the personality-performing principle in this work can hardly be overestimated. It defines the time frame of both the whole work and its sections. The freedom provided by the composer to the performer lies in improvisational constructions that are present in the text of the work. Such constructions in their pure form are found three times. However, it is worth

pointing out that improvisation is present at all structural levels of musical fabric. We find it in unwritten high-altitude passages, in graphic (inaccurate) expression of the sound duration, aleatory constructions - squares, the number of repetitions of which is sometimes not determined. At the same time, the improvisational element is organically incorporated into the fabric and is not its demarcating feature; rather, on the contrary, it unites all its elements. Despite the fluidity and continuity of the material development, which is created through the duality of the techniques, it is possible to identify the three-part organization of the work.

The work begins with an introduction in which the main expressive techniques are exhibited. Invocative descending intonation on the word CARIN and an ascending melodic slow passage, which becomes the basis of the work entire intonational fabric.

The first section is presented as a gradual formation of a cantilena theme with wide interval moves, interspersed with characteristic elements consisting of slap tones and various types of vibrations. The abundance of blind tones in combination with high-pitched sounds creates a kind of polyphony and expands the expressive framework of the instrument. Also in this section there are improvisational inserts that perform a developing function. The section ends with a kind of cadence, built on the main topic.

At the beginning of the middle section, the expressive beginning prevails. The word CARIN shows active, strong-willed traits. But soon a cantilena topic reappears. She receives significant development. Such a comparison of contrasting areas will be applicable again, so we can talk about the development of the middle section.

The return of the cantilena element in the form in which we met it in the conclusion of the first section marks the beginning of the third section, which acts as the final one. On the material derived from the second entry element, an aleatory square is constructed, which seems to melt and disappear from the view.

In this work, the choice of expressive means is dictated by contextual conditions, namely, a direct appeal to the personality of the interpreter, who determined the technical tricks, technical mobility, virtuosity, text (verbal element) and improvisation.

The work contains personal symbolism, since it expresses the composer's attitude to the performer, respectively, and to the listener, and reveals to the general public his personal attitude to him. On the other hand, the performer's attitude to the author who created the work is revealed.

The author deliberately trusts the performer “speculation”, “completeness”, “re-creation” of the work, permits to bring his individual symbolism into it, to create not only his own performing, but also partly performing and authoring style. As a result, the inter-style space of the work is created. On the other hand, it is precisely in the creation of such a multivariate space that the composer’s authorial style is expressed.

The composer consciously laid down the possibility of a different reading of the work; it creates a space for a dialogue of consent - to some extent, the identification of the author and the performer.

Another noteworthy piece in which the composer gives the performer considerable interpretative freedom is the concert piece for piano called “Evening Solitaire”.

The idea of the work is dictated by the card game. It is known that the card game has been repeatedly described by the classics as a special all-consuming feeling, passion and even a special kind of dependence. Often the heroes of the works, obsessed with this passion, lost touch with reality and surrendered to surreal life with its crazy hopes and aspirations.

It is precisely in the work of K. Tsepkoenko that an attempt is made to penetrate the player’s world, into the world of his hopes and dreams. Indeed, before the performance begins, the “player” lays out the cards on the piano lid and, as a result, solitaire fails. His hopes, expectations do not receive confirmation in the cards. Actually, solitaire sounds further. Sounds become cards and in some places the pieces materialize in the form of real playing cards.

The idea for writing a work arose from the composer’s long-standing love for such a card fortune-telling game as solitaire. Specifically, this work was written under the influence of the Spanish version of the game of solitaire - solitaire with castanets. It was the castanets that prompted the idea of using pedals as an additional percussion instrument (non-functional use of pedals). As you know, modern composers often go beyond the “constitutionally legalized” resources of an instrument, in this case, a piano, they often use the strings, change the sound of the instrument, specially treating the damper (sticking buttons, records, etc.), use playing the piano, when foreign objects lie on the strings, play on the strings with the help of special strings, etc. But the piano pedals somehow did not remain in the field of attention of composers.

Since one of the musical, sound-visual moments of “Evening Solitaire” is the sound of castanets, the justified technical and musical technique, which is the composer’s find, was playing the piano pedals - “kick and glissando with the right pedal” and “kick and glissando with the left pedal”. In the musical text, these two techniques have received a special graphic designation.

Since this technical and sound technique has been heard throughout the entire “Evening Solitaire”, it acquires the significance of a sonorous leit-trick (in this case, the leitmotif of fate). It should be noted that throughout the entire work, pedals are also used in their direct functional meaning.

Another technique that violates the usual performing ethics, and allows you to look at this composition, not only as an aleatory-sonoristic, but also as performative - is the player ejecting cards during the game. It should be noted that one of the manifestations of modern music is its theatricality, and in this sense, the performer’s plasticity, his gestures and movements are of particular importance. Here gesticulation is caused by the artistic image itself (ejection of the card) and should be stage-wise justified. In addition, before the performance itself, the performer makes a small performance imitating a game of solitaire (on the closed lid of the piano). The performance of the play becomes a small performance of one actor, and the perception of the play depends on how this performance is played.

Actually, the play begins already with the actor-performer entering the stage. In traditional musical performance, much attention is also paid to the first contact with the public. It is necessary to capture the attention of the public, to focus its attention on yourself. For this purpose, many pianists use different tricks (depending on the situation and nature of the work). Some come out quickly and immediately begin to play, without waiting for the noise to calm down. Others, on the contrary, as Svyatoslav Richter sometimes liked to do, before starting the work they count to 30. And when the audience is already in some confusion, they begin to play. And in both cases the desired goal is achieved - the attention of the public is focused on the performer. In modern music, an acting game is often added to all these perceptual difficulties. In this work, the performer enters the stage in the image of a somewhat absent-minded and puzzled person, his thoughts are connected with the solution of a future problem and he wants to devote to it the solitaire unfolding.

Then, when the pianist sits down at the piano, throws up his hands to prepare to start the work and, instead of starting, throws his hands off the piano, removes a deck of cards from his pocket, closes the lid and slowly begins to play solitaire.

The card's leit-trick of ejection becomes an effective mechanism in the development of not only a musical text, but also a plastic and pictorial text in "Evening Solitaire". It is thanks to this leit-trick that the play gains the significance of a theatrical mini-performance.

In this play, the performer acts as an actor, playing a small role in a kind of performance. Leit-trick manipulation with cards is becoming an effective mechanism in the development of not only a musical text, but also plastic and graphic text. Thanks to this, "Evening Solitaire" gains the significance of a theatrical mini-performance.

Thus, creating as a thematic basis not a melodic and intonational structure, but performative and noise one, that is extra-musical, K. Tsepkoenko creates a kind of aleatory-sonoristic composition, in which the role of the performer, not only as a performer, but also as a theater actor, is noticeably increased. The use of the sonor and sonoristic technique of playing the instrument pedals creates a special varied, mobile performing space, since the possibility of sound extraction when playing this technique directly depends on the acoustic capabilities of each individual instrument and concert-performing space.

Conclusions. The listed parameters allow us to state that the principles of the aleatory-sonoristic composition are close to K. Tsepkoenko's composer's thinking. An appeal to the principles of aleatory-sonoristic composition allows one to understand the author's composer's chronotope as a parameter of the composer's personal awareness of musical time and space. Its construction by K. Tsepkoenko comes to light in the delimitation of the freedom space in the author's fixed text, in particular in the provision of a certain time and space for performing improvisation and performativity. Therefore, the author's meanings embedded in the considered works can be objectified only through their spatial and temporal expression, that is, at the moment of direct performance, which is a manifestation of the "interpretative style" in music [6]. The set of composer intentions leading to the openness of the structural and semantic components of the author's text gives the performer the opportunity to interpret the open composer text in accordance

with personal and individual performing style settings, which inevitably leads to an unlimited multiplicity of semantic indicators of the musical composition.

BIBLIOGRAPHY

1. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm
2. Година И. Типология сонорного интонирования в стилиевой поэтике современных украинских композиторов.: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Одесса, 2017. 272 с.
3. Гуркова О. Инструментальный театр 1980–1990-х років у творчості Івана Карабиця і Кармелли Цепколенко: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. (114). С. 277–295.
4. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси, кінець ХХ – початок ХХІ століть. Київ : 2015. 215 с.
5. Лунина А. Композитор в зеркале. *Дух и летера*. 2 том. 2015 С. 143–249.
6. Майденберг-Тодорова К.И. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2014. 191 с
7. Перепелица М. Театральность как форма развития драматургии фортепианных концертов Кармеллы Цепколенко. *Наукові записки Теннопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1. Вип. 33. С. 9–19.
8. Перепелица М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.
9. Путилова С. Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов ХХ века : автореф. дисс. канд. искусств : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» Москва, 2011. 25 с.
10. Розенберг Р. Интернациональные тенденции в творчестве одесских композиторов *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. 2014. № 20. С. 9–21.
11. Розенберг. Одесская композиторская школа: к 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ. Одесса, Астропринт, 2013. 328 с.
12. Скрыпник А. Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины ХХ века : дисс. ... канд. искусств : 17.00.03 Киев, 2009. 198 с.

13. Стоянова А. Жанровое моделирование современного композиторского творчества (на материале одесского фестиваля 2 дня и 2 ночи новой музыки). *Київське музикознавство*, 2014. (50), С. 85–93.

14. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції) : навчально-методичний посібник Цепколенко. Одеса : Друк, 2008. 118 с.

15. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html. 2001.

16. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.

17. Rovner Anton A. “New Trends in Contemporary Music: an Interview with Karmella Tsepkolenko”. *Проблеми музикальної науки (Problemy Muzykal'noj Nauki)/Music Scholarship* 4 (2017): 44–48.

REFERENCES

1. Arkadyev, M. (1995). Creative time, “archival letter“ and the experience of Nothing. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm [in Russian].

2. Godina, I. (2017). Typology of sonor intonation in the style poetics of modern Ukrainian composers. Candidates thesis. Odessa. [in Russian].

3. Gurkova, O. (2016). The Instrumental Theater of the 1980–1990s in the works of Ivan Karabits and Carmelli Tsepkolenko: stylistic aspect. Science Newsletter of the National Musical Academy of Ukraine named after Tchaikovsky, (114), 277–295 [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. (2015). Cultural Dimensions of the Chamber Instrumental Mysticism of Odessa, XXI - Beginning of XXI Centuries. Kiev [in Ukrainian].

5. Lunina, A. (2015). Composer in the mirror. Spirit and Leter, 2, 143–249 [in Russian].

6. Maidenberg-Todorova, K. (2014). Aleatory-sonoristic composition as interpretative phenomenon in the context of contemporary musical poetics. Candidates thesis. Odessa [in Russian].

7. Perepelytsia, M. (2015). Theatricality as a Form of the Development of the Dramaturgy of Piano Concerts by Karmella Tsepkolenko. Scientific Notes of the Tennis Teacher Training University named after Volodimir Gnatyuk. Ternopil, 1 (33), 9–19 [in Russian].

8. Perepelytsia, M. (2017). Theatricality in non-theatrical musical genres of Karmella Tsepkolenko’s creativity. Candidates thesis. Kiyv [in Ukrainian].

9. Putilova, S. (2011). Sonorism as an artistic phenomenon in the music of Polish composers of the 60–70s of the XX century: Candidates thesis. Moscow [in Russian].

10. Rosenberg, R. (2013). Odessa Composer School: on the occasion of the 100th anniversary of the foundation and the 75th anniversary of the Odessa organization of the NSKU. Odessa: Astroprint [in Russian]

11. Rosenberg, R. (2014) International trends in the work of Odessa composers Music art and culture. Odessa, 20, 9-21 [in Russian].

12. Skrypnik, A. (2009) Compositional and dramatic parameters of aleatorics in the symphonic works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century: Candidates thesis. Kiev [in Russian].

13. Stoyanova, A. (2014). Genre modeling of contemporary composer creativity (based on the Odessa festival 2 days and 2 nights of new music). Kyiv Musical Studies, (50), 85-93 [in Russian].

14. Tsepkoenko, K. (2008). The formation of the personality of the student-composer (basic principles of teaching methods in the composition class). Tutorial methodical manual. Odessa: Druk [in Ukrainian].

15. Tsepkoenko, K. (2001). Scenario development of musical material (futhor's teaching methodology in the class of compositions). URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkoenko-ped.html [in Russian].

16. Eco, U. (2004). The Open Work : Form and Uncertainty in the Modern Poetics. SPb. : Academic project. [in Russian].

17. Rovner, A. (2017). New Trends in Contemporary Music: Interview with Karmella Tsepkoenko. Problems of music science (Problems of music science). Musical scholarship 4. 44-48. [in English].

УДК 786.2+78.03+78.085.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-14>*Інна Анатоліївна Тимченко-Бихун*

ORCID: 0000-0001-9139-2203

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії музики,

декан факультету мистецтва співу та джазу

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

inna_timchenko@ukr.net

ЕПІСТОЛЯРІЇ М. ГЛІНКИ ОСТАННІХ РОКІВ: ОСОБИСТІСНІ МОТИВИ ТА ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ

Мета роботи – за посередництва уважного проникнення в характерні теми й мотиви епістоляріїв М. Глінки завершального триріччя (1854–1857 рр.) виявити сутнісні смисли його світосприйняття та визначити художні концепти стилю композитора пізнього творчого періоду. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методики культурологічного коментаря, розробленої в працях С. Тишка у співтворстві із С. Мамаєвим, Г. Куколь як аналітичного коментаря до тематики епістоляріїв Глінки 1854–1857 рр., що розглядаються як смислова цілісність, виокремлена з корпусу епістолярних текстів. Також залучені позиції сучасних напрямів музикознавчої науки, спрямовані на дослідження історії «в людському вимірі»: методики епістолографії (М. Копиця), теорії «вікового музикознавства» (Н. Савицька). **Наукова новизна** полягає в прицільному розгляді текстів епістолярної спадщини М. Глінки завершального триріччя та виявленні константних тем у листуванні з близьким колом адресатів, які мають безпосередній та опосередкований зв'язок з творчістю композитора; у формуванні уяви про світоглядні установки композитора-романтика та підсумкові інтенції його творчості останніх трьох років; у долученні до наукових розвідок творчої біографії Глінки комплексу ідей сучасних музикознавчих концепцій, спрямованих на розуміння ролі особистості в історії. **Висновки.** Осмислення епістолярної спадщини Глінки як цілісності дозволяє виокремити корпус листів 1854–1857 рр., звернених до довірених адресатів; виявити ключові установки підсумкового періоду творчості Глінки та встановити відкриту перспективу його нових творчих пошуків. Ностальгічні мотиви та образи-сподади, що постають у листах Глінки останнього триріччя нотою печалі та смутку, втілюються у н'єси світлим і гармонійним настроєм, а творчим підсумком стає твір-кантата «Молитва» релігійно-філософського змісту.

Ключові слова: епістолярії М. Глінки останніх років, коментар до творчого доробку, теми та мотиви епістолярної спадщини, корпус листів 1854–1857 рр., пізній композиторський стиль, ностальгічні мотиви та образи-спогади.

Tymchenko-Bykhun Inna Anatoliivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Music History, Dean of the Faculty of Art of Singing and Jazz of R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Epistolary of the last years M. Glinka: personalized motives and creative intentions

Working purpose: through the mediation of attentive penetration into the characteristic themes and the motives of M. Glinka's epistolary for the final three-year period (1854–1857), it is necessary to identify the essential meanings of his perception of the world and notice the artistic concepts of the composer's style of the late creative period. **The research methodology** consists in the application of the culturological commentary technique, which was developed in the S. Tyshko works, also in co-authored by S. Mamaiev and G. Kukol, as an analytical commentary on the subject of Glinka's epistolary (1854–1857), and which are considered as semantic integrity isolated from the corpus of epistolary texts. Also attracted are the positions of the modern direction of musicology, aimed at studying history "in the human dimension": methods of epistolography (M. Kopytsa), the theory of "age-related music studies" (N. Savytska). **The academic novelty** lies in the purposeful examination of the texts of the epistolary heritage of M. Glinka of the final three years and the identification of constant themes in correspondence with a close circle of addressees who have direct and indirect connections with the work of the composer; in the formation of an idea of the ideological attitudes of the romantic composer and the final intentions of his work over the past three years in the introduction to scientific research of Glinka's creative biography of a set of ideas of modern musicological concepts aimed at understanding the role of personality in history. **Conclusions.** Comprehension of the epistolary heritage of Glinka as a whole makes it possible to single out the corpus of letters during 1854–1857, conversion to trusted addressees; identification of the key attitudes of the final period of Glinka's work and the establishment of an open perspective of his new creative searches. Nostalgic motives and images-memories that have arisen in Glinka's letters of the last three years with a note of grief and sadness are embodied in plays of a light, harmonious mood. And the creative result is the final major work of the cantata "Prayer" of religious and philosophical content.

Key words: M. Glinka's epistolary of recent years, comments on creativity, themes and motives of the epistolary heritage, corpus of letters from 1854–1857, late composer's style, nostalgic motives and images-memories.

Актуальність теми дослідження. Літературна та епістолярна творчість М.І. Глінки є значним корпусом текстів у кількісному й сутнісному значеннях, адже є ваговою частиною його

спадщини, опосередкованим коментарем до музичних опусів та одним із мистецьких одкровень епохи романтизму. Окрім відомих мемуарів композитора, збереглося досить багато листів різних років; часто численні подорожі мотивували Глінку до розлогих розповідей про події побутового та творчого життя або ж і відволікали від епістолярної діяльності.

Хронологічні періоди творчості у взаємодії з етапами змін світосприйняття композитора представляють нам дещо різні особистісні установки Глінки, які багато в чому відповідають загальним психологічним тенденціям вікових змін життєвих пріоритетів людини. Італійські листи молодого композитора сповнені радості, пошуку яскравих вражень, безмежної зацікавленості музикою, природою та людьми; епістолярії зрілого віку сконцентровані на важливих творчих подіях, власних планах, мріях, бажаннях, а також хворобах і лікуванні, справах друзів та рідних. А елегантні настрої, притаманні великим фортепіанним творам початку останнього десятиріччя, римуються з ностальгічними мотивами листів композитора. Н. Савицька, концентруючись на розгляді «вікових універсалій», переконливо доводить тезу про те, що «принцип переходу від однієї вікової фази до іншої втілює ідею трансцендентного перетворення» [4, с. 13]. Виокремити останнє триріччя епістоляріїв композитора з корпусу текстів цього спадку і виявити через характерні теми й мотиви сутність композиторського світосприйняття – завдання цієї статті.

Інноваційна методика дослідження творчої біографії та музичного спадку М. Глінки була сформована в працях вітчизняних авторів, зокрема С. Тишка у співавторстві із С. Мамаєвим [5] та Г. Куколь [6]. Культурологічний коментар до текстів «Записок» М. Глінки став основою сучасного наукового напрямку, в якому біографічні факти та творчі події життя композитора вписані в простір європейської романтичної культури. Новітні теорії української музичної науки, як-от епістолографія (М. Копиця) [3] та «вікове музикознавство» (Н. Савицька) [4], формують осучаснене уявлення про історію «в людському вимірі» (М. Копиця). Ці концепції також стверджують вагомість мемуарних документів та епістолярію. Так, М. Копиця у фундаментальному труді відзначає «не тільки активізацію процесів вивчення факту (що саме по собі важливо), а й узагальнення за формулою: від концепції документа до нового осмислення історії» [4, с. 6]. Теорія «вікового

музикознавства» Н. Савицької, в якій «індивідуальний хронос» є ефективним інструментом «пізнання мікросвіту мистецької особистості» [4, с. 3], формуючи уявлення про «психовікові проєкції становлення композиторської особистості», сконцентрована, зокрема, на специфіці зміни «модусу творчої свідомості на тлі циклічності вікових фаз» [4, с. 13].

Це відкриває перспективи для оновлювального сучасного розуміння творчої долі романтичного композитора XIX століття. Листи М. Глінки 1854–1857 рр. є своєрідним текстовим цілим та коментарем до композиторських мистецьких задумів. «XIX століття монументалізує царину епістолярію». — стверджує Н. Савицька, — *Листи* — віддзеркалення особистого духовного континууму, жанр освідчень, відображень психологічного стану, інтенцій, взаємин із сучасниками» [4, с. 11].

Мета дослідження — за посередництва уважного проникнення в характерні теми й мотиви епістоляріїв М. Глінки завершального триріччя (1854–1857 рр.) виявити сутнісні смисли його світосприйняття та визначити художні концепти стилю композитора пізнього творчого періоду.

Наукова новизна. Вперше дослідження творчої біографії М. Глінки сконцентровано на окремій частині його епістолярної спадщини; долучення комплексу ідей сучасних музикознавчих концепцій, спрямованих на культурологічний коментар до літературно-документальних творів митця та розуміння ролі особистості в історії, дозволяє уточнити уявлення про світоглядні установки композитора-романтика та підсумкові інтенції його творчості останніх трьох років.

Виклад основного матеріалу. Листи М.І. Глінки останнього триріччя (з 1 січня 1854 р. до 15 січня 1857 р.) у виданні «Літературні твори та листування» виокремлені у том II-Б (другий напівтом [2]), що зумовлено великим обсягом його епістоляріїв та інших документів, включених у друкування (ділові папери, дарчі написи та ін.). Такий розподіл видається логічним ще з однієї причини: листи цих років (як літературно-документальне ціле) відрізняє від усього епістолярного масиву низка ознак, за якими вони вбудовані в структуру загального як мікроструктура зі своїми внутрішніми законами.

Зважаючи на настрій позначених листів, можна зробити висновок, що цей період стає для Глінки багато в чому часом підсумків творчого й життєвого шляху, незважаючи на те, що композиторові у 1854 році має виповнитися лише 50 років.

Начебто відчуваючи поступовий спад вітальної енергії, композитор усе частіше говорить про втому, вік, хвороби, відмову від бездумних розваг, що узагальнюється в мотиви смирення з власною долею, а часто – в артикульоване бажання її християнського прийняття. Дещо гіпертрофоване відчуття власного віку людиною, явно далекою від старості, не є рідкістю серед романтиків. Досить навести міркування двох романтиків, щирість яких не викликає сумнівів, адже вони викладені в довірчому листуванні та описують суб'єктивне відчуття.

38-річний Ф. Шопен писав із Шотландії 18 серпня 1848 р. одному з найближчих друзів – польському композитору і піаністу Ю. Фонтані: «Ми – старі цимбали, на яких час і обставини розігрували свої злосчасні трелі. Так, старі цимбали¹, хоча ти й будеш відхрещуватися від такої компанії. Однак це не віднімає ані краси, ані шляхетності: la table d'harmonie (дека (франц.). – *І.Т.-Б.*) чудова, тільки струни пообривались та деякі кілки повискакували. Біда лише в тому, що ми – роботи славного скрипкового майстра, якого-небудь Страдіварія sui generis (свого роду (лат.). – *І.Т.-Б.*), якого вже немає на світі, щоб полагодити нас. Ми не вміємо видавати нових звуків під незграбними руками і душимо в собі те, чого за відсутності майстра ніхто вже не витягне з нас» [7, с. 237–238].

В. Жуковський, якому виповнилось 49 років, сформулював ясніше: «Я не постарів і не жив, а потрапив у старі, – писав у день свого народження (29 січня 1833 р.) Зонтаг. – Життя моє було взагалі так однаково, так само на себе схоже, що я ще не залишав молодості, а ось уже треба сказати рішуче «прости цій молодості та бути старим, не будучи старим» [1, с. 389].

Мабуть, схоже почувається Глінка. Він планує поїздки для поправки здоров'я та позбавлення від негативних емоцій, пов'язаних із петербурзькими розчаруваннями, та для конкретних музичних цілей. Щодо поїздки в Німеччину в січні 1856 року пише К.А. Булгакову: «Цю подорож я зроблю не тільки для виправлення поганого мого здоров'я, а й для деяких музичних довідок» [2, с. 104]; пізніше – П.А. Бартеневій: «У кінці цього місяця мій доктор мене рішуче виганяє за кордон» [2, с. 120], В.П. Енгельгардту: «Тепер для мене pittoresque (мальовничість (франц.). – *І.Т.-Б.*) в стороні,

¹ У коментарі до листа відзначена можливість гри слів, адже польською «cymbał» – олух, дурень [7, с. 238].

а головне *comfort* (комфорт (франц.). – *І.Т.-Б.*) і спокій...» [2, с. 124]. Та ще літом емоційно зізнається сестрі Людмилі Іванівні: «Здоров'я важливіше за всі музики у світі» [2, с. 94].

Цікавою є поява біблеїзму в листі Глінки К. Булгакову від 9 вересня 1955 р.: «Дух бадьорий, а плоть немічна; весь я в якомусь оглумі, тобто хандрі. Справжнє бридко, а про майбутнє не смію загадувати. Хотів було поїхати до Варшави: *c'est le paradis des hommes vieux ou de ceux qui sont sur le retour* (Це рай для людей старих, або тих, хто старіє (франц.) – *І.Т.-Б.*)» [2, с. 98]. Початкові слова листа цитують євангельські строки: «Пильнуйте й моліться, щоб не ввійти в спокусу: дух бадьорий, плоть же немічна» (Мф. 26, 41). Цей приклад виявляє риси епістолярного стилю Глінки, який демонструє «інтегрований тип мислення» [4, с. 15], притаманний пізній творчості художника, адже «стиль є максимально індивідуалізованою формою персоніфікації власної світоглядної позиції» [4, с. 23].

Відчуття тиску віку, розчарування – мотив, що повторюється: «Воно, звичайно, так, адже і дерева зелені, і клімат нібито краще – все так, але старість долає» (О.В., В.В., Д.В. Стасовим та О.М. Серову, Берлін, близько 15 червня 1856 р., [2, с. 137]). Йому протистоять надії на краще та прориви творчої енергії: «Досади, засмучення і страждання мене погубили, і я рішуче впав духом (*demoralize*). ... До речі, було б мені діла попрацювати з Деном над стародавніми церковними тонами... – це б повело мене до гарних результатів» (В.П. Енгельгардту, Петербург, від 29 листопада 1855 р. [2, с. 102]); або: «Всемогутній може сподобити мене зробити церковну російську музику» (Л. Шестаковій, Берлін, від 15 липня 1856 р., [2, с. 153]); також: «Я хворий ... живу єдино надією втекти на Захід, в кінці квітня...» (К.А. Булгакову, Петербург, від 20 березня 1856 р. [2, с. 114]).

Підсумування життєвих мотивів та інтегрованість стилю цементують епістолярії Глінки 1854–1857 рр. в окремий «завершений» блок. Ставлячись серйозно, але й досить іронічно до своїх вічних нездужань, композитор неодноразово висловлює смиренне ставлення до власної втоми, нудьги, хвороби, а загалом – до віку, в якому ці хвороби, на його погляд, неминучі («за старою дурною звичкою хворів» (А.П. Керн, Петербург, 1 лютого 1856 р. [2, с. 106]), «мені бродити по світлу набридло» (В.Н. Кашперову, Берлін, 10 липня 1856 р. [2, с. 148]), «мені вже 50 років і пора честь знати» (В.П. Енгельгардту, Царське

Село, 2 червня 1854 року [2, с. 28])). Зрідка бажання мандрів, що виникає, зупиняється усвідомленням: «Ті місця, де було мені добре, нагадають про мою втрачену молодість; ті ж, де було горе, не варто бачити» (з листа Л.І. Шестаковій, Петербург, 5 червня 1855 р. [2, с. 75]).

Підсумовуючи життя, Глінка повертає своїй колишній коханій К.Е. Керн листи через М.С. Кржисевич, чим перегортає одну з найромантичніших любовних сторінок: «...Я ретельно зібрав усі листи К. Е. К, вони тепер зберігаються у сестри; приїжджайте же швидше за ними; я впевнений: повернувши ці листи, ви чимало заспокоїте вашу приятельку» (з листа М.С. Кржисевич, Царське Село, 2 червня 1845 р.) [2, с. 27].

Та саме у цей день починає роботу над «Записками», про що інформує Д.Д. Стасова (Царське Село, 2 червня 1854 р. [2, с. 29]). У літературно-документальному творі композитор у спогадах заново переживає крок за кроком усі події свого життя, структуруючи їх за власною чіткою логікою (одним із важливих сюжетів «Записок» стає тема мандрів, яка викривається в чотиричастинному дослідженні С. Тишко у співавторстві з С. Мамаєвим, Г. Куколь (див., наприклад: [5; 6])). Так, щодо світосприйняття пізнього стилю Н. Савицька пише: «Змінюється не лише специфіка художнього мислення, іншим стає образ митця, який може бути стражденним і радісним, сумним і просвітленим, філософськи самозаглибленим і наївним. Перевага віддається усьому, що відстоялося, пройшло випробування часом; рефлексивний погляд переважно концентрується на власному минулому» [4, с. 14].

У цей же період він готує романси до видання, ретельно вивіряючи їх, про що повідомляє в листі від 2 листопада 1854 року В.П. Енгельгардту [2, с. 41]; саме це друкування виявилось найбільш повним із прижиттєвих видань романсів Глінки (дані про це наведені у коментарях до листа [2, с. 42]). Він продовжує переробляти свої твори – «діток»: «Не дивлячись на страждання, в деякі вільні від катувань моменти я приводжу в порядок мої твори»; наприклад, Глінка заново інструментує «Вальс-фантазію», роблячи вже третю редакцію партитури (з листа Н.В. Кукольнику від 18 березня 1856 р. [2, с. 113]).

Глінка наполягає на примиренні сестер, залагоджуючи їх відносини [2, с. 86]. А 14 липня 1855 року просить Л.І. Шеста-

кову надіслати йому портрети батьків [2, с. 89]; думки про смерть усе частіше виникали в композитора, про що пише у спогадах Л.І. Шестакова [2, с. 80].

Мотиви ностальгії (туги за рідними, домом, за власним минулим) породжують музичні образи-спогади фортепіанних мініатюр «Дитяча полька» 1854 р., «Андалузький танець» 1855 р., звернених до вражень щасливих років. Ностальгія – один із лейтмотивів листів композитора, що часто йде поруч із пошуками спокою. З листа Л.І. Шестакові від 1 січня 1854 року, Париж: «Ось і новий рік – рік нашого побачення, якщо бог дасть змогу... Про себе писати нічого – живу смирно, домоседно й самотньо» [2, с. 11]; від 16 січня: «Дай господи ... нам побачитися, а потім, як знати, може бути, доведеться нам із тобою побувати і в Італії...» [2, с. 13]; від 2 лютого: «Шум світу, театри, навіть подорожі, все мені набридло, жадаю тихого життя в колі своїх» [2, с. 14]; від 16 лютого: «Ось і кінець лютого – завтра березень, значить, весна, а з нею і втішна думка швидкого повернення на батьківщину. Вельми zelo набридло...» [2, с. 15].

А ось лист М.С. Кржисевич від 4 березня: «Отже, моя хандра не просто англійський сплін, а більше – ностальгія, хвороба швейцарців. Дійсно, ось уже рік, як я не живу, а страждаю – на щастя, на днях залишу Париж і з радістю прагну на батьківщину» [2, с. 18]; Л.І. Шестакові від 28 квітня, Варшава: «Ось мене й покарав господь тугою за вітчизною – тепер я живу однією думкою скорого побачення з тобою і нашими» [2, с. 25].

Але за законами романтичних антиномій усі труднощі, туга за минулим, хвороби й тяжкість віку перетворюються в ліричні й світлі або танцювальні фортепіанні та камерно-вокальні мініатюри Глінки. Переосмислюються в звернення до християнського етичного концепту подолання відчаю та просвітлення через молитву у вершинному творі останніх років кантаті «Молитва» на сл. М. Лермонтова для мецо-сопрано, хору та оркестру 1855 р. з його релігійно-філософським сюжетом. Затихають у духовних хорах 1856 р. «Да ісправиться молитва моя», «Єктенія перша» та у роботі Глінки із З. Деном над церковною музикою в берлінські місяці 1856 р.

Коментар щодо цього авторів другої частини «Мандрів Глінки» С. Тишка та С. Мамаєва виглядає вичерпним. «Взагалі ж, – пишуть науковці, – причини інтересу Глінки до тих

пластів музики, в яких так чи інакше ще жила середньовічна традиція, стануть більш зрозумілі, якщо враховувати одну важливу їх відмінність від музики нового часу. На неї звернула увагу Н.О. Герасимова-Персидська: «Якщо нова музика сфокусована на слухачеві в залі, спрямована до нього, то середньовічний спів має зворотну спрямованість (від людини до трансцендентного)» [5, с. 96].

Висновки. Епістолярії Глінки 1854–1857 рр. розкривають особистісний і художній світ митця з темами та мотивами, які найбільш хвилюють його; аналітичний розгляд листів останніх років у контексті подій творчої біографії допомагає усвідомити специфіку світосприйняття композитора та її відповідність таким інтенціям пізнього творчого віку, як «апеляція до світової культури та глобальних проблем буття», «відтворення особистісно значущого минулого»; «підсумкова концептуалізація власного життя» [4, с. 15].

Ностальгічні мотиви та образи-спогади, що постають у листах Глінки останнього триріччя нотою печалі та смутку, втілюються у п'єси світлого, гармонійного настрою. А творчим підсумком стає фінальний твір-кантата «Молитва» релігійно-філософського змісту.

Але духовні хори 1856 року та робота над церковною музикою, якій здійснитися не судилося, – свідчення оновленої композиторської енергії та символічно відкритої творчої перспективи у майбутнє православної музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. 512 с. (Серия «Российский Пропилеи»). URL: <https://books.google.com.ua/books>
2. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва : Музыка, 1975. Т. IIБ: Письма 1853–1857. Документы. 400 с.
3. Епістолярна спадщина: У 2 т. Упорядник і автор вст. статті М. Копиця. Київ, 2002. Т. I: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
4. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. 40 с.
5. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Київ : Задруга, 2002. Ч. II: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. 509 с.

6. Тышко С.В., Куколь Г.В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески. Київ, 2011. 544 с.

7. Шопен Ф. Письма: в 2-х т. / Сост., комментарии, статьи и аннотированный словарь имен Г.С. Кухарского. 3-е изд. Москва : Музыка, 1984. Т. 2. 461 с.

REFERENCES

1. Veselovskiy, A. N. (2016). V. A. Zhukovsky: Poetry of feeling and «heart's imagination». M.; SPb.: Center for Humanitarian Initiatives, 2016 (Series "Russian Propylaea") [in Russian]. Retrieved from <https://books.google.com.ua/books>

2. Glinka, M. I. (1975). Full composition of writings. Literary works and correspondence. M.: Music, 1975. Vol. II B: Letters 1854 – 1857. Documents [in Russian].

3. Kopytsia, M. (Eds.). (2002). Epistolary decline. Vol. I: Boris Lyatoshinsky – Reingold Glier. Letters (1914 – 1956). Kiev, 2002 [in Ukrainian].

4. Savitska, N. V. (2010). Age aspects of the composer's life. Extended abstract of doctor's thesis. Kiev, 2010 [in Ukrainian].

5. Tyshko, S. V., Mamaev, S. G. (2002). Glinka's wanderings. Commentary on the "Notes". Kiev: Zadruga, 2002. Part. II. Glinka in Germany, or Apology of Romantic Consciousness. [in Russian].

6. Tyshko, S. V., Kukol, G. V. (2011). Glinka's wanderings. Commentary on the «Notes». Kiev, 2011. Part III. Travel to Pyrenees or Spanish Arabesques. [in Russian].

7. Shopen, F. (1984). Letters: in 2 volumes. G. S. Kukharskiy (Ed.). M. : Muzyka, 1984. Vol. 2 [in Russian].

УДК 785.11.071.1(470)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-15>

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

ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО В ОПЕРІ «СОЛОВЕЙ» І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК ЗАСІБ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ ВІДНОСИН

Метою статті є дослідження прийомів оркестрового письма (як індивідуальної системи технологічних прийомів і принципів, спрямованої на об'єктивізацію певних просторово-часових відносин у тембро-фактурній структурі твору) в опері І. Стравінського «Соловей». У роботі автор спирається на функціональний, компаративний, стильовий методи дослідження. Наукова новизна роботи полягає: 1) у дослідженні засобів оркестрового письма в опері «Соловей» у контексті стилістичного зламу; 2) у компаративному дослідженні прийомів оркестрового письма «Хмар» К. Дебюссі й I акту «Солов'я»; 3) у виявленні специфіки оркестрового письма в II та III актах опери як засобу об'єктивізації просторово-часових відносин. Висновки. У I акті опери оркестрове письмо тяжіє до наслідування імпресіоністської техніки письма («Хмари» К. Дебюссі), що виявляється у вибудовуванні просторової звукоматерії, стиранні межі між тлом та рельєфом, одночасному сполученні невеликої кількості різнофункціональних елементів; створенні континуальності за рахунок утримання фактури, тембрів та варіантної роботи з мотивами. Акцентується, що уже в межах I акту виявляє свою дію принцип багатопігурності. В оркестровій тканині II та II актів (після досвіду роботи в балеті) реалізується багатоелементність унаслідок застосування тембрових мікстів (часто інтонаційно-ритмічних варіантів), розщеплення оркестрових функцій, дії принципів багатопігурності та комплементарності, тематизації тла, що визначає складну організацію простору та формує високу подієвість часу. Деякі принципи оркестрового письма імпресіоністів розвиваються І. Стравінським оригінально згідно з індивідуально-стильовими настановами. У його оркестровці знаходять продовження: 1) моделювання різноякісного оркестрового простору; 2) стирання межі між тлом та рельєфом, що є наслідком тематизації музичної тканини.

Ключові слова: І. Стравінський; К. Дебюссі, опера «Соловей», «Хмари», оркестрове письмо, час, простір, багатопфігурність.

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

Orchestral writing in the opera “The Nightingale” by I. Stravinsky as a tool to objectify spacetime relations

The aim of the article is to study principles of orchestral writing (that is individual system of technological devices and principles, aimed at objectivation of certain spacetime relations in timbral and textural structure of the work) in the opera “The Nightingale” by I. Stravinsky. In this research the author uses such **methods** as functional, comparative, stylistic. **Scientific novelty** of the article lies in the following: 1) in examination of orchestral writing in opera “The Nightingale” from the standpoint of stylistic turning point; 2) in comparative analysis of principles of orchestral writing in C. Debussy’s “Nuages” (“Clouds”) and I act of “The Nightingale”; 3) in revealing of specifics of orchestral writing in the II and III acts of beforementioned opera as a tool to objectify spacetime relations. **Conclusions.** In the I act the orchestral writing inclines to follow impressionistic writing (C. Debussy’s “Nuages”), which can be seen in creation of the spatial characteristic of the sound matter, obscuring the distinction between the relief and background, simultaneous usage of several elements bearing different functions, constructing of continuity through variant transfiguration of the motive invariants as well as by sustaining texture and timbres. It is stressed, that multi-figure principle functions from the I act. In the orchestral texture of II and III acts (written after acquiring experience of ballet composing) multi-elemental structure is applied, due to usage of timbre mixtures (often presented as rhythmical or intonational variants), splitting of orchestral functions, principle of multi-figure composition and complementarity, thematization of the background, causing complex organisation of space and “dense” time, rich with events. Some principles of impressionistic writing are developed by I. Stravinsky in accordance with his individual stylistic beliefs. His orchestration shows further development of such principles, as: 1) modelling of heterogeneous sonic space; 2) obscuring of the border between the relief and background due to thematization of the musical texture.

Key words: I. Stravinsky, C. Debussy, opera “The Nightingale”, “Clouds”, orchestral writing, time, space, multi-figure composition.

Актуальність теми дослідження. Серед величезного корпусу наукових праць, присвячених І. Стравінському, нечисленними залишаються роботи, в яких досліджуються його оркестрове мислення та оркестрове письмо. В наявних працях, де науковці звертаються до цієї теми, в центрі уваги постають інструментальні партитури (найчастіше «Петрушка» та «Весна

священна»). Опері композитора в цьому аспекті спеціально не досліджувались, а питання оркестровки в них порушувались фрагментарно. Проблема часу і простору в музиці композитора вивчалась досить активно (огляд наявних точок зору щодо цієї теми в науковій літературі може бути предметом окремої статті), проте кореляції між просторово-часовою організацією й оркестровкою не спостерігалось. Це зумовлює актуальність пропонованої статті. Матеріалом дослідження обрано оперу «Соловей», позначену стилістичним зломом, що виявляється, зокрема, на рівні оркестровки.

Опера «Соловей» І. Стравінського в науковій літературі досліджена в різноманітних аспектах. Б. Асаф'єв, охоплюючи панорамним поглядом різні параметри та складники опери, підкреслює в ній роль мальовничості, звукопису [1, с. 76], «свята й святковості» [1, с. 85] в широкому розумінні. Акцентом на картинності, імпресіоністській жанровості, пишноті інструментальних фрагментів та констатацією відсутності драматичної дії в цілому вичерпуються спостереження автора стосовно просторово-часової організації опери.

«Соловей» у монографії М. Друскіна [4] не стає предметом спеціального розгляду, а згадується пунктирно в контексті кількох розділів-есе, присвячених різним аспектам творчості композитора. Проте узагальнювальні спостереження автора щодо театральних жанрів у творчості І. Стравінського у цілому є досить цінними, такими, що виводять на проблематику просторово-часової організації опер та балетів композитора, зокрема й досліджуваного нами твору. Так, М. Друскін зауважує, що однією з ключових ідей реформаторських пошуків у сфері музичного театру початку ХХ ст. було роз'єднання музично-сценічних елементів. І. Стравінський був першим композитором, хто став реалізовувати цю ідею на практиці [4, с. 66–68]. На нашу думку, нові ідеї прокладали шлях до пошуку інноваційних принципів організації, з одного боку, сценічного простору, з іншого – музичного часопростору в оперному та балетному жанрах (значно завдяки тематизму, драматургії та оркестровці).

Роз'єднання елементів вистави парадоксальним чином поєднується в І. Стравінського з великим синтезом. М. Друскін підкреслює значення зорових вражень, що сприяє закладенню «видимого» в музику І. Стравінського: «Зримає» і «слухове» неподільно злиті у Стравінського...» [4, с. 85]. «... «Зримає» при-

ховано, латентно міститься у всій його музиці, тому, зокрема, так охоче хореографи звертаються до сценічної транскрипції оркестрових, не для театру написаних творів Стравінського» [4, с. 85]. Цю думку підтверджує також А. Баєва: «Стравінський робить зримими всі складові елементи вистави» [2, с. 71]. Безпосередньо, на перший погляд, не стосуючись проблеми просторово-часової організації театральних жанрів, ця теза спонукає до роздумів щодо засобів утілення «зримого», виводячи на питання типу тематизму та оркестрових засобів його об'єктивації в часі та просторі, на питання виявлення пластичності та просторовості в оркестровій фактурі.

Ще однією опорною для нашої статті тезою М. Друскіна є думка щодо підкреслення концентрації вираження в театральних жанрах: «...не мініатюризм форми, а саме конденсоване вираження драматургії, яка закладена в самій музиці» [4, с. 76]. Наведена думка, яка корелює з ідеєю С. Савенко [8] про концентрацію завдяки техніці мотивних структур, виводить на ідею підвищеної подієвості у часі, щільності музичних подій як типологічну ознаку стилю І. Стравінського на різних етапах творчої еволюції. Підвищена подієвість та концентрація вираження досягаються різноманітними засобами: уже названою мотивно-тематичною роботою, «швидкою» кадровою драматургією, а також особливим оркестровим письмом на основі принципу багатофігурності [9].

Нарешті, М. Друскін наголошує на важливості ігрового начала у творчості композитора, якому адекватно відповідає іманентна театральна видовищність та святковість, що зумовлювало стійкий інтерес композитора до музично-сценічних жанрів [4, с. 84–85]. Це положення наштовхує на думку щодо оркестровки як одного із засобів створення особливого театрального (сценічного) часопростору, відзначеного ознаками святковості, особливої атмосфери піднесеності над реальною буденністю, майстерною виробленістю, штучною витвореністю, що відмежовує світ театральний, світ мистецтва від реальності, яка оточує людину. Ігрове=штучне=майстерне (в естетичному сенсі) втілюється в І. Стравінського в оркестровому письмі завдяки принципам багатофігурності, комбінаторності, комплементарності та пластичності, що діють у всіх координатах оркестрової фактури.

У контексті міфотворчості в музичному театрі XIX–XX ст. розглядають оперу «Соловей» І. Іванова та А. Мізітова, наго-

лошуючи, що «Стравінський (як учень Римського-Корсакова) наслідує його інтерес до казки, однак інтерпретує цей жанр відповідно до сучасних уявлень про його духовно-змістові можливості. Це дозволило композиторові «стягнути» в «Солов'я» багатоманітний художній досвід, наблизивши тим самим казку до міфу» [5, с. 7]. Оперування композитором комплексом стійких лексичних одиниць, які в оперній практиці закріпилися за певним типом образності [5, с. 8], не призводить до еклектичної барвистості, а, за слушним зауваженням авторів, «організується завдяки ігровому способу відбиття світу, за якого множинність різнорідних компонентів – умова переключення в різні драматургічні плани (точки зору)» [5, с. 9]. Відповідно, у творах, які спираються на логіку міфу і в яких «пересування» з одного художнього простору в інший виявляються спорідненими з випробуваннями та мандрями казково-міфологічних героїв» [5, с. 9], вибудовується особливий часопростір: часопростір міфу, в якому порушується однопілля спрямованість часу й гомогенність простору [5, с. 9]. Зауважимо, що описане переключення в різні образно-стилістичні семантичні сфери, які уподібнюються переходам у різні семантичні площини міфу, супроводжуються змінами в тембро-фактурному оформленні тематизму, котрі посилюють ефект якісного зсуву, перетину смислової межі. Тим самим оркестровка в комплексі з інтонаційністю відіграє ключову роль у створенні й окресленні специфічними засобами локального семантичного часопростору персонажів та ситуацій (Рибалки, Солов'я, Імператора, Смерті, придворних).

Грунтовне дослідження опери «Соловей», зокрема щодо специфіки організації часу та простору, здійснено в монографії А. Баєвої. Авторка спирається на деякі положення роботи М. Друскіна, плідно розвиваючи їх, одночасно формулює власні оригінальні наукові положення. Особливості опери І. Стравінського, на її думку, визначаються загальними властивостями модельованого матеріалу в співвіднесенні з рисами індивідуального стилю композитора [2, с. 55]. У ролі художньо-естетичних систем, які виконали функцію моделей у «Солов'ї», дослідниця називає лубок, орнамент, китайський та японський живопис, східну поезію та театр [2, с. 55]. Названі моделі становлять художні полюси тяжіння для «світомистецтва» (російською «мирискусництва») та, ширше, мистецтва модерну, що дозволяє з повним

правом назвати «Солов'я» оперою свого часу. Орієнтація на такі моделі визначає специфіку організації часу та простору в ній. А. Баєва зауважує: «У «Солов'ї» очевидна тенденція до створення багатопланової композиції, основаної на порівняльному структурному відокремленні, тісній взаємодії окремих епізодів, сцен, грі тлом та переднім планом, що приводить до множинності глядацьких позицій. М. Друскін називає таку композицію багаточисловою (за аналогією до живописних творів, побудованих за принципом так званої зворотної перспективи з притаманним їй складовим характером організації простору), зауважуючи, що важливішою її особливістю стає сполучення частин на основі тотожності, повтору, перехресних зав'язків і паралелізмів» [2, с. 56]. Установка на графічність, лінію, орнаментальність, видовищність, пластичність (за словами А. Баєвої, «культура для модерну ідея лінії» [2, с. 56]) визначають домінування мальовничості та «декоративної площинності побудов» [2, с. 46], сприяє також особливому протіканню часу в опері. А. Баєва говорить, що в ній «зростає роль статичних моментів, власне дія відсувається на другий план, внутрішній розвиток тієї чи іншої образної сфери замінюється барвистим описом-показом. Так, виникає особливе відчуття часу, немовби застиглого в стоп-кадрі (що не байдуже естетиці мистецтва модерну» [2, с. 26]. Слушні спостереження авторки монографії стосовно специфіки організації часу та простору в опері «Соловей» підкріплюються аналітичними фрагментами, в яких досліджено мовно-стилістичні засоби, застосовані композитором, з окремими акцентами на прийомах оркестровки.

Таким чином, виходячи з аналізованої літератури, можна зробити висновок, що оркестрове письмо¹ І. Стравінського як

¹ З'ясуємо, який смисл ми вкладаємо в поширене, але мало розроблене поняття «оркестрове письмо». Його визначення міститься в монографії С. Коробецької: «Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) – це конкретний вияв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки – це, по суті, правила оркестрової техніки» [6, с. 62]. Загалом, погоджуючись з автором, пропонуємо власне визначення, в якому зацентруємо декілька моментів: 1) важливість індивідуально-стилістичного начала; 2) детермінованість музичною мовою композитора; 3) пов'язаність із просторово-часовими відносинами. Отже, оркест-

засіб об'єктивації уявлень про час та простір в опері «Соловей» не має ґрунтовного розгляду.

Мета статті полягає у дослідженні прийомів оркестрового письма в опері І. Стравінського «Соловей» як індивідуальної системи технологічних прийомів і принципів, спрямованої на об'єктивацію певних просторово-часових відносин у тембро-фактурній структурі твору.

Наукова новизна роботи полягає: 1) у дослідженні засобів оркестрового письма в опері «Соловей» у контексті стилістичного зламу; 2) у компаративному дослідженні прийомів оркестрового письма «Хмар» К. Дебюссі й I акту «Солов'я»; 3) у виявленні специфіки оркестрового письма в II та III актах опери як засобу об'єктивації просторово-часових відносин.

У статті застосовані такі **методи дослідження**: функціональний для розкриття специфіки організації оркестрової тканини; компаративний для порівняння особливостей оркестрового письма К. Дебюссі та І. Стравінського; стильовий для виявлення індивідуальних стильових рис І. Стравінського у сфері оркестровки на тлі загальних тенденцій розвитку оркестрового мислення першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Опера «Соловей» написана композитором протягом 1909–1914 рр. Робота переривалась створенням балетів на замовлення С. Дягілева, що відбилося на характері її матеріалу. Майже всі дослідники, хто звертався до цього твору, вказують на стилістичну нерівноцінність I-го та наступних двох актів [1; 2; 10 та ін.], зводячи витоки I-го до музики К. Дебюссі та М. Римського-Корсакова [10, с. 43] та знаходячи у II-му та III-му актах маніфестацію «справжнього» І. Стравінського, яким він склався в роботі над балетним жанром. Повернення до опери після досвіду балету відбилась на інструментальному оркестровому письмі. Балет не випадково приваблював композитора протягом усього творчого шляху (і ця тема є досить проартикульованою в науковому дискурсі, тому в контексті нашої статті

строве письмо – це детермінована музичною мовою композитора і загально-базовими правилами оркестровки індивідуальна система технологічних прийомів і принципів, спрямованих на об'єктивацію певних просторово-часових відносин у тембро-фактурній структурі твору, зумовленою стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.

закцентуємо деякі моменти). Музика І. Стравінського проникнута особливою стихією танцю, танцювальністю в широкому сенсі: «Навіть його небалетні твори мають чітко виражені, непереборні імпульси танцювального руху» [3, с. 263]. Не випадково близько сорока симфонічних творів композитора отримали хореографічну інтерпретацію, а до балету він відчував особливу пристрась, про що свідчить кількість балетних партитур [4, с. 73]. 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» [4, с. 73] – тих смислових констант, які пронизують творчість І. Стравінського. У балеті композитор знайшов умови для адекватної, всебічної реалізації, іманентно властивої його музиці пластичності, яка походить від особливого відчуття часу (подієвого, пружного, інформаційно насиченого) та простору (неоднорідного, багатоскладового, в якому поєднуються кілька зорових фокусів). У балеті рух, лінія, жест, пластика інтонаційно та темброво-фактурно об'єктивуються, адекватно втілюються у звукоматерії. Тому після досвіду роботи в балеті оркестрове письмо в II-му та III-му актах «Солов'я» є власне «простравінським», хоча, як ми побачимо з аналізу оркестровки I-го акту, риси такого письма проступають уже в його межах.

Звукоматерія I-го акту опери «Соловей» відсилає до імпресіоністського інструментального письма. А. Баєва навіть безпосередньо вказує на прототип, зауважуючи, що «основу оркестрового вступу становлять тематичні та фактурні елементи «Хмар» Дебюссі [2, с. 42]. У цьому творі оркестрове письмо характеризується такими особливостями: 1) застосуванням прийомів, які сприяють створенню широкого простору в оркестровій фактурі; 2) стиранням функціональної межі між тлом та рельєфом; 3) одночасним сполученням невеликої кількості різнофункціональних елементів, що не ускладнює функціональної будови оркестрової тканини по вертикалі; 4) зчепленням варіантів основних тематичних елементів по горизонталі, що надає відчуття постійного оновлення у часі за умов збереження стійкого образу-інваріанта; при цьому – націленістю на утворення горизонтальної континуальності за рахунок утримання основних тематичних елементів (фігури «тла» в різноманітних варіантах та комбі-

націях та другого тематичного елемента, що звучить в англійського різка).

Почергово розглянемо названі пункти. Темі простору та просторовості в музиці К. Дебюссі присвячено чимало праць, адже музичний простір осмислюється як категорія, яка має стилеутворювальне значення у творчості композитора [7, с. 6]. Залишимо зараз їх аналіз за межами нашої статті, лише зацентруємо увагу на роботі С. Мозгот [7]. Авторка зауважує, що проблема просторовості в музиці французького композитора на фонетичному рівні пов'язана з «художньо-просторовими якостями звуку», а саме з масою, об'ємом та щільністю [7, с. 12–13]. Не розглядаючи фортепіанну та оркестрову музику окремо, дослідниця подає комплекс напрацьованих композитором прийомів подолання, «нівелювання» маси звуку та роботи з об'ємом і щільністю, серед яких – «полегшення» звуків нижнього регістру за допомогою *staccato* [7, с. 12]; використання сурдин, трелей, *tremolo*, флажолетів, *divisi* (in 4, 6); віддання переваги динаміці *pp*, штрихам *sur la louche* і *sur le chevalet*, *pizzicato* [7, с. 13]. Спираючись на положення названої роботи, виокремимо саме прийоми оркестрового письма для створення широкого простору в «Хмарах»: 1) застосування прийому *divisi* в партіях струнно-смічкових інструментів (*div. a3, a4, a6*); 2) прописаність окремих партій дерев'яних духових, навіть за умов їх еквіритмічного руху; 3) «зняття», «приховання» басової функції; 4) зіставлення оркестрових груп у просторі; 5) зосередженість на тривалому звучанні окремих акордів; 6) застосування багатозвучних комплексів (6–8 звуків із прямим та/або перехресним розташуванням), що охоплюють великий обсяг звучання (двітри октави); 7) дублювання ліній у дві октави, що утворює їх просторове потовщення; 8) віддання переваги середньому та високому регістрам; 9) уникнення низького регістру в партіях контрабасів та фаготів; виключення зі складу оркестру «важкої міді».

Смислова навантаженість і значущість усіх тематичних елементів у звукоматерії «Хмар» свідчить про тематизацію всієї тканини. Перший елемент, який викладається у кларнетів та фаготів у рівномірному русі чвертями, немовби претендує на функцію тла через інтонаційну «стертість» та «невиразність». Проте цілеспрямована робота композитора з цим елементом протягом твору, яка полягає у фактурно-тембрових, регістро-

вих – просторових – модифікаціях інваріанта, свідчить про вивід його із зони «тло». З іншого боку, цьому сприяє й нівелювання інтонаційної яскравості рельєфу, який виокремлюється завдяки тембру та ритму. Другий тематичний елемент звучить у середньому регістрі англійського ріжка, що одразу маркує його тембрально. Виокремленню елементу сприяє й ритмічне оформлення з тріольним зачином. Водночас щодо інтонаційної виразності цей елемент навіть «програє» першому «фоновому». Найбільш яскравим у ньому є «зачин» із тріольним ритмом в обсязі зменшеної кварта, наступний пощаблевий рух є менш виразним порівняно з інтервальними ходами «тла».

Стирання межі між тлом та рельєфом є свідченням того, що функціональна будова оркестрової тканини виявляє тяжіння до порушення класичної ієрархії (мелодія – супроводжувальні голоси), що сприяє переосмисленню, якісній перебудові оркестрового простору. Актуалізація об'єму та просторовості відбувається не за рахунок функціональності шляхом вибудовування ієрархічного простору з чіткою диференціацією елементів на першо- та другорядні з точки зору функцій (на кшталт прямої перспективи в живописі), а в умовах нівелювання різниці між тлом та рельєфом за рахунок інтенсифікації колористично-фонічних потенцій елементів та параметрів оркестрової тканини (регістрів, динаміки, типу розташування акордів, штрихів тощо). Тут доречно провести аналогію з імпресіоністським живописом, у якому порушується пряма перспектива й відкриваються інші механізми організації простору картини.

В оркестровій вертикалі «Хмар» не виявляється тяжіння до функціональної багатоелементності, навіть за умов звучання великої кількості партій. Оптимальна кількість функціональних елементів у партитурі – два-три, що забезпечує легкість та необтяженість оркестрової звукоматерії.

Варіантна робота з тематичними елементами по горизонталі відбувається значно шляхом темброво-регістрово-фактурних перетворень, яким вони підлягають у просторі та часі. Так, формується статично-динамічний час, насичений інформативними зсувами-подіями, які не створюють динамічних якісних смислових «стрибків», проте сприяють відчуттю тяглості-континуальності зі збереженням інваріантного образу, який розгортається у просторі (темброво-регістрово-фак-

турними засобами) багатьма своїми площинами. Утримання основних тематичних елементів утворює горизонтальну континуальність, їх постійне оновлення – насичену подієвість часу, робота з ними в оркестровій фактурі – просторовість звукоматерії.

Оркестрове письмо в I-му акті «Солов'я» виявляє схожість із «Хмарами» К. Дебюссі за такими ознаками: 1) вибудовування просторової звукоматерії; 2) стирання межі між тлом та рельєфом; 3) одночасне сполучення невеликої кількості різнофункціональних елементів; 4) утримання континуальної горизонталі за рахунок варіантної роботи з мотивними інваріантами.

Проте за умов детального аналізу партитури І. Стравінського крізь візуальну близькість із партитурою французького композитора проступають індивідуальні особливості оркестрового письма. Розглянемо вступ. Вибудовування просторової звукоматерії в І. Стравінського не виключає широкого задіяння низького регістру і може реалізуватися через регістрові, темброві або темброво-регістрові зіставлення у просторі (ц. 2–4 т. і далі). Внутрішня організація першого «фонового» тематичного елементу є складнішою за рахунок нестабільної кількості голосів, що зумовлено більшою тембральною барвистістю й розірваністю, ніж у К. Дебюссі, у партитурі якого перший тематичний елемент утримується в групі струнно-смічкових інструментів після експонування його в дерев'яних духових. Стійкість тембро-звукообразу першого елементу в К. Дебюссі сприяє континуальності, триванню часу, тоді як темброві зі- та протиставлення в І. Стравінського ведуть до виявлення просторового начала, переривають горизонтальну континуальність часу. Однорідність часу у середині першого елемента порушується в І. Стравінського через часовий зсув (запізнення на одну шістнадцяту) щодо тактової риси партій альтів, що диференціює, на перший погляд, однорідну тканину по вертикалі та горизонталі, у часі та просторі (див. від ц. 3).

На стиранні межі між тлом та рельєфом у партитурі «Солов'я» в цілому, а не лише у вступі, як наголошує А. Баєва, корелюючи цю особливість з естетикою «світомистецтва» («мирискусництва») та площинним живописом. «У першій частині вступу образ немовби розчинений у навколишній атмосфері, тло набуває значення теми» [2, с. 44]. І далі сто-

совно китайського маршу в II акті: «Характер взаємозв'язку між тематичними та фоновими елементами зумовлений рухливістю, незакріпленістю функцій фону та переднього плану. (Тут знову виникають аналогії з живописною композицією, яка має нелінійну перспективу й об'ємність утілення і відрізняється площинним трактуванням простору)» [2, с. 47–48]. Зауважимо, що стирання межі між тлом та рельєфом, яке супроводжується нівелюванням, а іноді й руйнацією функціональної ієрархічної супідрядності елементів тканини, в І. Стравінського, як і в К. Дебюссі, зумовлено відходом від законів класико-романтичної музичної мови. Тематизація тла приводить до тематизації та деталізації всієї тканини, ретельної тембральної та фактурної обробки всіх елементів оркестрової фактури. Це позначається на функціональній будові оркестрової тканини, яка корінним чином переосмислюється. Таку особливість не можна вважати виключно рисою оркестрового мислення імпресіоністів або І. Стравінського. Йдеться про одну з провідних тенденцій розвитку оркестровки в музиці ХХ ст.

Зі вступом вокальної партії (Рибалка) все більше проступають риси саме «простравінського» оркестрового письма, його «почерк». Майже в кожній партії (ц. 8–10) виявляються ритмічно виділені «фігури», ступінь інтонаційної характерності яких простягається від низької до досить виразно-опуклої. Із таких фігур тчеться оркестрова тканина, в якій присутні традиційні функції, вирішені цілком індивідуально внаслідок застосування техніки багатофігурного оркестрового письма. Так, бас є розщеплено-подвоєним (контрабас та литаври), достатньо рухливим в обох партіях, мелодизованим і індивідуально ритмізованим у контрабаса. Гармонійний шар тканини (струнно-смічкові інструменти) побудований за принципом комплементарного сполучення фігур у різних партіях. Англійський ріжок та I кларнет *in B* (від ц. 8+4 т. до ц. 8+9 т.), що за ритмічною та інтонаційною виразністю можуть претендувати на роль мелодійних контрапунктів, теж «зібрані» з остинатно повторюваних фігур. Ритмічно примхливий (унаслідок зсуву щодо тактової риси) короткий мотив у I гобоя, стертий інтонаційно (висхідна секунда), через своє ритмо-часове маркування «дотягується» до простої фігури. Те ж саме стосується й гармонії-педаль в арфі, опуклість фігурі якої надає стрибок квінт із великої в малу октави. Слід зауважити, що функціональна будова

оркестрової тканини в межах структурного розділу (заспіву) не змінюється: в ц. 8+10 т. функцію з контрапункту на педаль змінює англійський ріжок, додається з мелодійно рухливою педаллю II кларнет. Загалом утворюється досить статична картина за рахунок остинатного повторення фігур. Проте їх дрібна ритміка й комплементарне сполучення по вертикалі створює ілюзію руху, коливання, широкого простору, повітряності, а по горизонталі – відчуття насиченої подієвості часу завдяки різноманітності ритмічно-інтонаційного вирішення та рухливості фігур; континуальності через їх остинатне утримання.

Зі зміною структурного розділу змінюється й принцип організації оркестрової тканини. У приспіві пісні Рибалки (ц. 10) вона розшаровується надвоє: гармонійне тремоловальне тло утворюють струнно-смічкові інструменти, тоді як I гобой та англійський ріжок послідовно імітують мотиви вокальної партії, множачи їх по вертикалі, що є ще одним (більш традиційним) засобом розширення простору. У ц. 11+1 т. оркестрова тканина ненадовго перетворюється на цілком фонову (гармонійну), позбавлену виразності окремих партій, проте таких фрагментів у партитурі «Солов'я» небагато, а після повернення до роботи над II актом такі фрагменти відсутні.

Оркестрове письмо в II-му та III-му актах позначене більшою складністю в організації простору та більш інтенсивною подієвістю часу. Звернемось до Китайського маршу. А. Баєва акцентує в марші виниклий ефект «декоративної площинності зображення» [2, с. 46], зауважуючи, що основним засобом розвитку є «варійоване розташування тотожного матеріалу на різних рівнях простору» [2, с. 46]. Це разом із композицією в цілому та структурним оформленням націлено на зняття динаміки й підкреслення статичності [2, с. 46]. Погодимось із цією думкою лише частково, адже вона правомірна на макрорівні всієї композиції. Справді, марш картинно-декоративний, а звідси й живописно-площинний через відсутність якісних змін матеріалу та домінування варіантних принципів його розвитку. Однак оркестрова тканина зсередини не виявляє ознак площинності, а її простір об'ємний і складно організований завдяки наявності великої кількості елементів. Багатоелементність тканини виникає через взаємопов'язані чинники: 1) застосування тембрових мікстів (при цьому іноді темброве подвоєння) є інтонаційно-ритмічним варіан-

том основної лінії; 2) розщеплення (подвоєння) оркестрових функцій, часто завдяки ритмічним варіантам або неповним дублюванням; 3) дії принципу багатофігурності; 4) тематизації тла через надання йому інтонаційної та ритмічної рельєфності, що є наслідком реалізації принципу багатофігурності; 5) дії принципу комплементарності по вертикалі та діагоналі, що впливає на щільність оркестрової тканини й зумовлює особливу дискретно-переривчасту її графіку.

Висновки. Описане на прикладі Китайського маршу оркестрове письмо, позначене індивідуально-стильовими рисами, склалося в ранніх балетах композитора, проте виднілося вже в I-му акті опери. Від імпресіоністської техніки оркестрового письма воно відрізняється: 1) меншою континуальністю за рахунок частішої зміни тембрів та тембрових мікстів; 2) більшою дискретністю та переривчатістю як в організації простору, так і в часовому вимірі через принцип комплементарності у поєднанні елементів по вертикалі та діагоналі та принципу багатофігурності, що дозволяє «згортати» час на різних рівнях партитури (в різних партіях, що виконують різноманітні оркестрові функції) в енергетичні «згустки», які нанизуються на континуальну часову вісь шляхом остинатного або остинатно-варіантного повтору. Це надає часу підвищеної подієвості, інформаційної насиченості за умов стабільності внаслідок якісної незмінності елементів, що сприяє виникненню так званої «динаміки всередині статички» [2; 4]; 3) багатоелементністю, яка часто виникає через розщеплення основних оркестрових функцій.

Деякі принципи оркестрового письма імпресіоністів розвиваються І. Стравінським цілком оригінально згідно з індивідуально-стильовими настановами. У його оркестровці знаходять продовження: 1) моделювання різноякісного оркестрового простору, що не суперечить зауваженням науковців стосовно площинної картинності [2; 4], яка, на нашу думку, виявляється на макрорівні всієї композиції; 2) стирання межі між тлом та рельєфом, що є наслідком тематизації музичної тканини.

Різницю між оркестровим письмом I-го та наступних актів можна звести до таких положень: 1) оркестрове письмо в I-му акті більше підпорядковується ідеї горизонтальної континуальності за рахунок утримання певного типу оркестрової фактури та тембрів; 2) в оркестровому письмі I-го акту фрагментарно застосовується тип «супроводжувальної» голос фактури,

яка мало тематизована, у якій відсутня багатofігурність і яка, власне, є варіантом традиційної гармонійної фігурації; 3) в оркестровій тканині I-го акту наявна невелика кількість оркестрових функцій; 4) одночасно в оркестровому письмі I-го акту виявляються риси більш пізнього оркестрового письма композитора (принципи багатofігурності, комплементарності, комбінаторності; розщеплення оркестрових функцій).

Зважаючи на недостатню вивченість теми оркестрового письма в оперних творах І. Стравінського, автор бачить перспективним її подальше дослідження на прикладі «Царя Едіпа» та «Пригод гувльвіси».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. *Книга о Стравинском*. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
2. Баева А.А. *Оперный театр И.Ф. Стравинского*. Москва : КРА-САНД, 2009. 304 с.
3. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского. *И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания*. Москва, 1985. С. 261–269.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Ленинград : Советский Композитор, 1982. 208 с.
5. Иванова И.Л., Мизитова А.А. *Интерпретация оперного жанра в творческой практике И. Стравинского* : методические рекомендации по курсу истории зарубежной музыки. ХИИ им. И.П. Котляревского. Харьков, 1990. 22 с.
6. Коробецька С. Ю. *Оркестровый стиль: теория, история, современность: Монография*. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
7. Мозгот С.А. *Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси* : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2006. 23 с.
8. Савенко С. *Мир Стравинского*. Москва : Композитор, 2001. 327 с.
9. Савченко Г. С. Багатofігурність 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*. Харків, 2019. Вип. 16. С. 242–258. doi: 10.34064/khnum2-1614.
10. Ярустовский Б.М. *Игорь Стравинский*. Ленинград : Музыка, 1982. 264 с.

REFERENCES

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

2. Baeva, A. A. (2009). *Opernyy teatr I. F. Stravinskogo [Opera theater of I. F. Stravinsky]*. Moscow, 304 [In Russian].
3. Balanchin, Dzh. (1985). Tantsevalnyy element v muzyke Stravinskogo [Dance element in Stravinsky's music]. *I. F. Stravinsky. Article. Memories*, 261–269 [In Russian].
4. Druskin, M. (1982). *Igor' Stravinskij. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady'. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study.]*. Leningrad : Sovetskij Kompozitor, 208 [in Russian].
5. Ivanova, I. L., Mizitova, A. A. (1990). *Interpretatsiya opernogo zhanra v tvorcheskoy praktike I. Stravinskogo [Interpretation of opera genre in creative practice of I. Stravinsky]*. Kharkiv Institute of Arts named I. P. Kotlyarevsky, 22 [In Russian].
6. Korobecz'ka, S. Yu. (2011). *Orkestronij stil': teori'ya, i'stori'ya, suchasni'st': Monografi'ya [Orchestral style: theory, history, participation: Monographs]*. Kiev: Vidavnicztvo NI'TU i'm. M. Dragomanova [In Ukrainian].
7. Mozgot, S. A. (2006). *Muzykalnoe prostranstvo v tvorchestve Kloda Debyussi [Musical space is in work of Claude Debussy]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Saratov L. V. Sobinov state conservatory, 23 [In Russian].
8. Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo [Stravinsky's World]*. Moscow: Kompozitor, 327 [In Russian].
9. Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestronoho pysma yak pryntsyv orhanizatsii chasu i prostoru v orkestronovykh 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, 242–258 [In Ukrainian]. doi: 10.34064/khnum2-1614.
10. Yarustovskiy, B. M. (1982). *Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Leningrad : Muzyka, 264 [In Russian].

УДК 78; 372.878

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-16>**Олександра Аркадійвна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

sapsovich@gmail.com

СИСТЕМНА ОРГАНІЗАЦІЯ КОНСТРУКТИВНО-ЛОГІЧНОГО АСПЕКТУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Мета дослідження – простежити ефективність роботи деяких аспектів професійної пам'яті музиканта-виконавця залежно від підключення конструктивно-логічного початку, систематизувати методи усвідомленого зчитування фортепіанної фактури. Навести низку прикладів використання запропонованого алгоритму піаністами-виконавцями. **Методологія дослідження** репрезентує виконавський підхід у структурному розборі музичної тканини твору і спирається на системно-аналітичний метод. Під час розгляду матеріалу дослідження використано гармонійний та лінійно-горизонтальний аналізи. **Наукова новизна.** Показано алгоритм практичної реалізації конструктивно-логічного аспекту професійної пам'яті, а також обґрунтовано важливість єдності цього формату роботи з певними параметрами фізичного сприйняття, відтворення та збереження музичного тексту. **Висновки.** Під час роботи над вивченням тексту перехід від інтуїтивного і несвідомого в площину усвідомленого і невинного реалізується за допомогою раціонального осмислення, а також аналітичного та логічного прочитання музичної фактури. Рухова (кінестетична) пам'ять музиканта-виконавця, що є для більшості музикантів найсильнішою, стає справжнім спільником артиста тільки тоді, коли підкріплена не просто слуховим і зоровим аспектами «зрощування» з музичним твором, а й чітким конструктивно-логічним аналізом, що становить теоретичне «схоплювання» горизонталі та вертикалі музичної фактури. Останнє спирається на мелодійний та гармонійний аналізи. Чітке опанування і багаторазове опрацювання цієї структурної сітки є елементом роботи, який здатний забезпечити такий рівень професіоналізму, за якого свідомість, керуючи руками, мінімізує білі текстові плями та сприяє особливому рівню надійності відтворення і довговічності збереження тексту.

Ключові слова: пам'ять музиканта, фізичне сприйняття тексту, логічне зчитування, збереження фактури, гармонійний аналіз, гармонійна горизонталь, вертикаль фактури, звукотворча пам'ять, конструктивно-логічний аспект пам'яті музиканта.

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

Systematic organization of constructive-logical aspect of professional memory of musician-performer

Purpose of the research: to trace the efficiency of the work of some aspects of the professional memory of a musician-performer, depending on the activation of the constructive-logical principle, to systematize the methods of conscious reading of the piano score. Give a number of examples of the use of the proposed algorithm by pianists. **The research methodology** represents the performing approach in the structural analysis of the musical stuff of a piece and is based on the system-analytical method. When considering the material of the study, harmonic and linear-horizontal analysis were used. **Scientific Novelty:** an algorithm for the practical implementation of the constructive-logical aspect of professional memory is presented, and the importance of pairing this type of work with certain parameters of physical perception, reproduction and preservation of musical text is substantiated. **Conclusions:** when working on learning the text, the transition from the spontaneous and unconscious to the level of the conscious and non-random is realized through rational comprehension, as well as analytical and logical reading of the musical score. The motor or tactile memory of the musician-performer, which is the strongest for most musicians, becomes a true partner of the artist only when it is supported not only by the auditory and visual aspects of “fusion” with the piece of music, but also by a clear constructive-logical analysis, which is a theoretical “grasping” of horizontal and vertical musical score. The latter is largely based on melodic and harmonic analysis. Accurate mastering and repeated elaboration of this structural framework acts as an element of work that is able to provide such a level of professionalism in which the head, controlling its hands, minimizes white text spots and contributes to a special level of reliability of reproduction and durability of preservation of the text.

Key words: musician's memory, physical perception of the text, logical reading, preservation of musical score, harmonic analysis, harmonic horizontal, vertical of musical score, constructive and logical aspect of the musician's memory.

Актуальність теми дослідження. У середовищі музикантів-практиків існує уявлення, що найбільш довговічною є рухова (кінестетична) пам'ять виконавця (як один з аспектів професійної пам'яті в цілому). Під кінестетичною мається на увазі, з одного боку, моторна пам'ять — пам'ять відстаней, з іншого — тактильна (пальцева). Варто зазначити, що пальцева

пам'ять для піаніста не просто є параметром, що відповідає за виконання без зорової прив'язки до нот, а й виконує надважливу функцію накопичення-запам'ятовування різних видів звуковидобування. В такому ракурсі, можливо, було б правильніше говорити не стільки про тактильну пам'ять, скільки про «звукотворчу», беручи за основу поняття «звукотворчої волі», розроблене К.А. Мартінсеном [6].

Однак цей аспект професійної пам'яті, який дозволяє музикантам-виконавцям через багато років без труднощів повертатися до вивчених раніше творів, виконуючи їх без нот «відразу», без повторень або ж із мінімальною їх кількістю, разом зі своєю довговічністю виявляє і свою ненадійність так само, як руки можуть «самі» пам'ятати, що грати; вони можуть «самі» забути свою дорогу на інструменті, варто трапитись якомусь хвилюванню або питанню у свідомості, що вимагає цілком конкретної відповіді про те, що ж грається зараз або що має бути виконане в наступний момент. Під цим питанням розуміється знання, а не інтуїтивне відтворення будь-якого елементу фактури. «Немає нічого страшнішого ніж те, коли людина грає і, власне, не знає того, що грає» [3, с. 72]. За це знання відповідає аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта-виконавця, якому присвячено наше дослідження.

Мета дослідження – визначити місце конструктивно-логічного аспекту в структурній ієрархії професійної пам'яті музиканта-виконавця.

Наукова новизна. Описана методологія роботи піаніста над конструктивно-логічним аспектом професійної пам'яті музиканта-виконавця.

Виклад основного матеріалу. У питанні співіснування з музичним текстом, крім емоційного і раціонального векторів, помічниками стають слуховий і зоровий аспекти професійної пам'яті – дві грані, які, доповнюючи кінестетичний аспект, який ми окреслили вище, разом утворюють тріаду – єдиний цілісний фізичний рівень сприйняття, відтворення і збереження музичної фактури. Схоже «трію», утворене фізичними параметрами запам'ятовування (розширене до «квартету» в процесі викладу), пропонує Л. Маккіннон: «У процесі вивчання напам'ять повинні співпрацювати принаймні три типи: слуховий, тактильний і моторний. Зорова пам'ять, пов'язана з ними, лише доповнює так чи інакше цей своєрід-

ний квартет, який зумовлює формування навичок, необхідних кожному виконавцю» [5, с. 22]. Абсолютно не є зрозумілим, чому дослідниця поділяє на дві окремі ланки тактильну і моторну пам'ять, які є двома сторонами одного явища – кінестетичної пам'яті. Також не є зрозумілим те, чому (якщо йдеться про фізичні параметри) зоровий аспект є другорядним. О.Б. Гольденвейзер також пропонує три гілки, які утворюють алгоритм запам'ятовування музичного тексту, що збігається з нашим поглядом, переплітає їх (нехай і дотично) із настільки важливим логічним зчитуванням: «музична пам'ять може бути трьох видів: слухова пам'ять, коли людина запам'ятовує музичні комбінації слухом; зорова пам'ять, або пам'ять *свідомості* [курсив наш], коли людина уявляє собі надруковані ноти або знає, яка нота прямує одна за одною; моторна пам'ять – багаторазове здійснення звичних рухів під час відтворення тих чи інших звукових комбінацій творів, які людина грає» [3, с. 72]. Цікаво, що у своїй системі мнемоніки О.Б. Гольденвейзер ставить максимально близько зорову пам'ять і «пам'ять свідомості», тобто «зерно» раціопочатку. Однак не зовсім правильно, на наш погляд, пропонувати їх взаємозамінність (частка «або» в його визначенні), адже поняття свідомості передбачає звіт самому собі про пережиту інформацію, але бачити – не завжди помічати. Так і зорова пам'ять у виконавців далеко не завжди корелює з усвідомленням того, що ж саме грається ними на інструменті.

Безумовно, і кінестетичному, і слуховому, і зоровому початкам первинно властивим є *несвідоме* схоплення музичного елементу. Слух запам'ятовує звучання. Руки фіксують рухові і дотикові відчуття. Зорова пам'ять розпадається на «фотографування» єдиної двосторонньої нотної графіки і «схоплення» відповідної топографії клавіатури. Для струнників, наприклад, той же аспект буде розпадатися на декілька схожих елементів із корективою на особливості інструмента: це сприйняття однорядкової нотної графіки і просторово-інтонаційно-тактильний орієнтир на грифі (очевидно, що для піаніста зоровий контакт із клавіатурою буде сильнішим, ніж для струнника з грифом, через різницю співвідношення тактильного і слухового аспектів, про що має йтися окремо). Для вокаліста зорове прочитання-запам'ятовування буде розпадатися на мелодизм-інтерваліку і слова-сенси. У будь-якому разі без належного усвідомлення ці візуальні зліпки порожні та недовговічні.

Однак для піаніста (особливо для візуалів) безпосередньо зоровим схопленням *повинно запускатись* питання усвідомлення: а що конкретно я бачу? Можливо, було б справедливо сказати, що це вкрай важливе питання, що прокладає шлях до конструктивно-логічного аспекту, для аудіала буде ставитись у площині слухового сприйняття (Що конкретно я чую?), а для кінестетика – щодо дотиків до інструмента або роботи м'язів (Що конкретно я граю/відчуваю?). Важливо одне: перехід усіх цих фізичних відчуттів (чую-бачу-торкаюсь) в площину усвідомленого і не випадкового полягає саме в раціональному осмисленні та реалізується за допомогою конструктивно-логічного аналізу, вивчення, «співіснування» виконавця з музичною тканиною будь-якого порядку.

Але ми в цій роботі не тільки (як і О.Б. Гольденвейзер) хочемо поговорити про зв'язок саме зорового та усвідомленого. Буває досить багато ситуацій у піаніста, що виходить на сцену, коли через різні фактори, наприклад, пам'ять слуху може підвести: музикант звик до одного свого звучання, а на сцені воно кардинально відрізняється, бо він або чує свою партію в ансамблі з оркестром, або ж опинився в абсолютно іншому акустичному просторі, або ж по-іншому звучить не свій (не «домашній») інструмент (проблема, якої позбавлені струнники і вокалісти). У такому разі рятувальним кругом може стати саме зоровий контакт із клавіатурою, тільки якщо він пройшов шлях до усвідомлення.

До того ж тандем «бачу-усвідомлюю» працює й у зворотному русі – «усвідомлюю-бачу», але в другому випадку це вже, по суті, здійснений акт запам'ятовування структури тексту, тобто в першому випадку ми бачимо і потім розуміємо, що побачили, а в другому – зрозуміле (і структуроване в голові) знаходимо на клавіатурі та вже тоді відтворюємо.

Отже, конструктивно-логічна пам'ять є цементним розчином, що пов'язує розрізнені відчуття виконавця під час роботи над музичним твором. Як же запускається робота над нею? Осмислення фактури музичного тексту здійснюється за двома векторами, як-от гармонійний аналіз і аналіз інтервальний. Вертикальна і горизонтальна лінії відповідно. Про важливість такої роботи музиканти говорять уже понад 150 років. М.Г. Рубінштейн, наприклад, за спогадами М.Д. Кашкина, «вимагав від учнів розуміння складу композицій, її модуляційного плану, мелодійного і гармонійного змісту тощо [Цит. за: 5].

Під час аналізу вертикалі трапляється як пряме схоплення вже прописаних у тексті акордів, так і стиснуте до акордів розгортання горизонтального фактурного складника. Розшифрування останнього особливо важливе як метод роботи над музичним текстом, який базується на гармонійному слуху. У своїй книзі «Навчання гри на фортепіано» Г.М. Ципін, посилаючись на слова свого педагога Л.М. Оборина, пише: «Мені важливо, щоб студент відчув закономірність гармонійного руху, усвідомив логіку модуляцій, чергування тональностей тощо. Для цього корисно буває уявити собі або й програти твір у вигляді «стислих» гармонійних формул. Це дозволяє краще відчутти внутрішнє зчеплення гармоній, їх органічний смисловий взаємозв'язок» [8, с. 66]. Схожу думку висловлював Г.Г. Нейгауз: «Рекомендую учням <...> ясно зрозуміти та програти гармонійний скелет будь-якого музичного твору <...> Це надзвичайно допомагає зрозуміти до кінця його гармонійну структуру» [7, с. 146]. Однак ці виконавці та педагоги мали на увазі все ж більш емоційний складник, ніж конструктивний. Не применшуючи значення такої роботи для слуху та образного розуміння-відчуття музичного тексту, справді глибока робота з конструктивно-логічного аналізу має на увазі «функціональне» осмислення акордів. При цьому не обов'язково їх «прописувати» у своїй свідомості з точки зору грамотної гармонійної структури: в якій є ступені ладу, їх акордове втілення, закони хроматизмів, відхилень, модуляцій тощо. Може бути використана спрощена цифровка. Наприклад: умовний ре-мажорний акорд в ля-мажорному творі (або ля-мажорному епізоді) з якою б то не було альтерацією буде осмислений не як IV ступінь з усіма додатковими подробицями та в граматній зв'язці з усіма попередніми чи наступними функціями: «просто» як ре-мажорний акорд, наприклад, із септимою або низькою квінтою (ре-фа діез-ля бемоль-до). Таке осмислення є не просто теоретизуванням музичної фактури як її основи, а воно повинно бути побачене на клавіатурі, стати для очей *видимою позицією* руки на клавіатурі. Як один із яскравих прикладів конструктивно-логічного аналізу з елементами зчитування вертикальної гармонійної структури наведемо перші чотири рядки хоралу з «Прелюдії, Хоралу і Фуги» С. Франка.

Choral

Poco più lento

molto cantabile, non troppo dolce

Тут ми бачимо два типи роботи, що відповідають двом типам викладення лінії: такти 1–11 і 11–19.

Почнемо з другого епізоду – такти 11–19. Тут маємо абсолютно струнку й очевидну гармонійну сітку (черета арпеджірованих акордів), яку, незважаючи на тональність *Es-Dur*, прочитаємо так, ніби перед нами були звичайні акорди поза межами цього твором. Починаючи з четвертої чверті, звучить арпеджірований акорд *c-moll*, далі в такті 12 чотири акорди нами будуть читатись так: *c2* (тобто акорд до-мінору із секундою в басу), далі *As-Dur* (без прив'язки до ідеї, що це субдомінанта до основної тональності, а в сприйнятті, що це «проста» розкладка ля-бемоль мажору) і *As2* – продовження цієї гармонії у вигляді секунд-акорду (як було тільки що з до-мінорним секунд-акордом), проте секунд-акорду з високою септимою – у нас не соль-бемоль, а соль без знаку альтерації),

потім найпростіший f-moll (нагадаємо, що не II ступінь Es-Dur'a, а «звичайний» фа-мінор). У такті 13 продовжимо: секст-акорд до мінору (октава мі-бемоль в басу) і далі – другий акорд такту – затримання до до-мінору: воно позиційно до нього дуже тяжіє. Нарешті, до-мінор (3 чверть такту). Пропустимо повторення цієї фрази та перейдемо відразу до тактів 15 і далі... Четверта чверть 15 такту – до-мінор. Далі такт 16: тут перший акорд, з одного боку, утворює також свого роду затримання до до-мінору, проте краще «побачити» тут розкладку Малого зменшеного септакорда (ре-фа-ля-бемоль-до). Або ж просто зменшеного тризвуку ре-фа-ля-бемоль, яке виписано на зразок прохідного (середній голос у перших трьох акордах такту – це фа-соль-ля-бемоль, а бас іде дзеркально: ля-бемоль-соль-фа). Звичайно, відзначаємо для себе, що між двох позицій зменшеного тут перебуває звичайний до-мінор. Четвертий акорд такту 16 теж є зменшеним, але іншим. Руки в поступовому русі самі тяжіють до його позиційного розташування, а ось голова, вуха, очі повинні вловити для себе саму основу цього «багатоповерхового» акорду: «звичайний» зменшений септакорд. Тільки на цей раз його основа – нота мі. Мі-бекар-соль-сі-бемоль-ре-бемоль. А краще бачити його в правій руці у зверненні від ре-бемоля: ре-бемоль (мі-бекар «у голові» бачимо в позиції, але граємо в басу лівої) – соль-сі-бемоль. Такт 17 повторює ідею прохідного Малого зменшеного септакорда, але тільки тепер від ноти до. Сам акорд такий: до-мі-бемоль-соль-бемоль-сі-бемоль. А грається, як бачимо, «прохідним» від соль-бемоля в басу вниз. Четвертий акорд цього такту знову зменшений: його основа – ноти сі-ре-фа (до-бемоль – та ж клавіша, що і сі-бекар). Цей зменшений грається від своєї умовної сексти і восьмими на останньому звуці такту отримує септиму ля-бемоль. Далі такт 18 – до-мінор і дві ланки секвенції, які, щоб не нагромаджувати опис повторенням формули, ми оминемо, зазначивши, що вони комплексом сприйняття виконавця будуть читатись усе ж не як ланки секвенції, а як структуровані у своїй «цифровці» зменшені прохідні акорди.

Складна у вербальному описі ця формула аналізу тексту під час практичного застосування здійснюється піаністом у лічені хвилини та дає рукам ясний і усвідомлений шлях.

Початок хоралу – такти 1–11 – виписані більш лінійно, ніж вищеописаний епізод. Але і тут виявляє себе чудова у своїй очевидності вертикаль. Ця фактура рясніє затриманнями, проте в кожному з них прослуховується та «чиста» гармонія, до якої тяжіє кожне нове затримання. Розписати цей текст за чвертями не становитиме труднощів. Як і виконати його майже відразу напам'ять, якщо побачити і помітити, що перший такт – це 4 посліпль виписані гармонії: Es-Dur, c-moll, g-moll. зменшений від «фа». Другий такт: Ces-dur (комусь буде простіше тут побачити H-dur, однак, урахувуючи механістичності процесу, не варто підмінити специфіку бемольної тональності дізною), далі нам знову потрібно виокремити остов зменшеного акорду: у нас є ноти мі-бемоль-фа-діез-ля-бекар-ре-бемоль. Музикант-теоретик, імовірно, міг би запропонувати тут певну формулу – назвати гармонійну функцію цього дуже непростого для сприйняття акорду, однак музикантові-практику досить просто побачити і почути, що суто позиційно – це просто Малий зменшений септ, що так часто трапляється у С. Франка. Третій акорд – ясний Es-Dur⁶, четвертий – B-dur². Далі акорди з їх затриманнями розпізнаються згідно з уже описаним алгоритмом.

Те ж стосується і мелодійного горизонтального аналізу. По-перше, тут виявляє себе дуже сильний зв'язок зі слуховим елементом. Б.В. Асаф'єв вимагав від слуху «на кожному моменті здійснювати усвідомлення логіки розгортання звукового потоку» [1, с. 235]. Але якщо дослідник мав на увазі інтонаційно-сміслову розкриття музики як живого мовлення, то ми все ж припускаємо поглиблення цієї форми роботи зверненням до її граматики та синтаксису. Як зір піаніста повинен «схопити» гармонійну сітку фактури й екстраполювати це внутрішнє схоплення на відчуття відповідної піаністичної позиції, так і горизонтальне розгортання тканини – інтервала – має бути побачене, зафіксоване і передане рукам.

Ось, наприклад, за допомогою якого усвідомлення-вербалізації фактури пропонує К. Леймер вивчити, скажімо, до-мажорну інвенцію Й.С. Баха (в нотному прикладі нижче ми даємо 4 такти цієї Інвенції для наочності). У своїх нотатках він пише: «ноти відбиваються в пам'яті усвідомлено, що одночасно забезпечує і розуміння будови твору. Відбувається це нижченаведеним способом.

Спершу розберемось у розмірі та тональності: 4/4, C-dur

Inventio 1

BWV 772

The image displays a musical score for 'Inventio 1' (BWV 772) by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in 4/4 time and C major. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the piece with various musical notations including slurs, accents, and fingerings.

Тема починається з другої шістнадцятої і складається з чотирьох схожих на гамму висхідних нот, двох низхідних терцій і квінтового стрибка (останній у процесі розвитку музики варіюється). Мотив однаково повторюється, починаючи в третьої чверті в нижньому голосі. При цьому контрапунктом йому звучать восьмі C2-N1-C2-D2 [цифри позначають октаву]. Потім мотив повторюється в нижньому голосі в такті 2, починаючись від ноти G1, тобто G1-A1-N1-C2-A1-N1-G1-квінтовий стрибок на D2. Нижній голос у другому такті дає хід униз на октаву після квінтового стрибка. У другій половині другого такту мотив у нижньому голосі починається з G, квінтовий стрибок перетворюється у квартовий. Починаючи з третього такту, мотив проходить у зверненні, чотири рази повторюючись у вигляді ланки секвенції, низхідній за терціями, при цьому кожного разу замість квінтового стрибка звучить секундовий хід. Після аналізу третій і четвертий такти легко граються напам'ять. Контрапунктом у нижньому голосі звучать чотири висхідні восьмі H-C1-D1-E1, за ними слідує подібний хід від G і шість висхідних звуків від E. *Розумний виконавець може вже після прочитання виконати перші чотири*

такти Інвенції без нот. Я ставлю це завдання перед усіма моїми учнями, вони не відчують жодних труднощів під час його вирішення (курсив – О.С.)» [4, с. 21]. Школа К. Леймера нам особливо цікава, тому що в її основі лежить саме раціоналізація всіх уявлень і відчуттів, а методи, запропоновані ним, отримали перевірку і яскраву реалізацію: найбільш видатний його учень – В. Гізекінг, використовуючи шлях, запропонований його вчителем, розвинув у собі унікальну пам'ять, яка дозволяла йому вивчати складні твори з казковою швидкістю і накопичити величезний репертуар. Він зізнався: «Я можу вчити напам'ять де завгодно, навіть у трамваї: ноти відбиваються в моїй свідомості, коли вони туди потрапляють, їх уже ніщо не змусить зникнути» [цит. за: 2, с. 96–97].

Ми ж знову повернемося до С. Франка і спробуємо проаналізувати схожим засобом горизонтальну лінеарність уже Прелюдії (знову з його ж «Прелюдії, Хоралу і Фуги»).

Moderato

С. Франк

Ф. п.

p

cresc.

Ми перебуваємо в тональності сі-мінор. Фігурації зумовлюють те, що горизонталь народжує гармонію. Спочатку сі-мінор. Далі – фа-дієз мажорний септакорд – Fis-Dur із септимою, яка в правій руці утворює секунд-акорд (домінантовий секунд до h-moll), третя фігурація – за таким же принципом читається як ля-мажорний секунд (соль–ля «в голові»– до-дієз–мі) і знову сі-мінор. Ліва рука в першому такті може бути прочитана так: ми бачимо остинатний бас сі, а середній голос у лівій руці – ноти фа-дієз–сі–фа-дієз – основа сі мінорного кварт-секстакорда, який у наступній чверті йде позиційно за хроматизмом на соль–ля–дієз. Далі посліply два секст-акорди, як-от ля-мажорний і сі-мінорний. Обидві руки (і звуком, і візуально-позиційно) доповнюють одна одну. Другий такт у правій руці повністю утворений позицією зменшеного. Як і будь-яку іншу гармонію з нашого опису, цей зменшений потрібно бачити очима і «бачити» пальцями, тобто відчувати позиційно на клавіатурі. Третій такт за аналогією ми розберемо так: соль-мажорна гармонія, зменшений від фа-дієз, далі він же, але доповнений септимою мі-мебольш і знову соль-мажор. І четвертий такт – зменшений септакорд від мі-дієз. Під час грамотного і миттєвого зчитування цих гармоній (їх позиційних розкладок) і розбір тексту, і ясний його відбиток у пам'яті відбуваються максимально вдало. Ця ж структура дозволяє утримувати текст у голові, бачити його на будь-якому інструменті незалежно від будь-яких обставин, як-от інша акустика, інший інструмент, приміщення, освітлення тощо.

Наведені нами приклади виявляють практичну систему логічного зчитування фактури. Подібні методи, застосовані на будь-якому матеріалі з поправкою на репертуар і відповідний йому вік і рівень розвитку музиканта, повинні, на наше глибоке переконання, включатись у роботу виконавця якомога раніше.

Висновки. Повертаючись до початку, рухова (кінестетична) пам'ять музиканта-виконавця стає його справжнім спільником тільки тоді, коли підкріплена не просто слуховим і зоровим аспектами «зрощення» з музичним твором, а й чітким конструктивно-логічним аналізом, що становить теоретичне «схоплення» горизонталі і вертикалі музичної фактури. Чітке освоєння і багаторазове опрацювання цієї структурної сітки, що утворює всю музичну тканину, є саме тим елементом

роботи, який здатний інтуїтивно зробити усвідомленим. Така раціоналізація дає той рівень професіоналізму, коли голова, керуючи руками, мінімізує білі текстові плями і сприяє особливому рівню надійності збереження і відтворення тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: Биографические очерки. Москва : Сов. Композитор, 1985
3. Грохотов С. Уроки Гольденвейзера. Москва : Классика-XXI, 2009. 248 с.
4. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизекинг. Москва : Классика-XXI, 2009. 116 с.
5. Маккиннон Л. Игра наизусть. Ленинград : Музыка, 1967. 143 с.
6. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание пятое. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
8. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

REFERENCES

1. Asafiev B.V. (1971). Musical form as a process. Books one and two. Leningrad: Music [in Russian].
2. Grigoriev L., Platek J. (1985). Modern pianists: Biographical sketches. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
3. Grokhotov S. (2009). Goldenweiser lessons. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
4. Grokhotov S. (2009). Learning to play the piano according to Leimer - Giesecking. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
5. McKinnon L. (1967). Playing by heart. Leningrad: Music [in Russian].
6. Martinsen K. (1966). Individual piano technique based on sound-creative will. Moscow: Music [in Russian].
7. Neuhaus G.G. (1987). On the art of piano playing. Teacher's notes. Fifth edition. Moscow: Music [in Russian].
8. Tsy-pin G. (1987). Learning to play the piano [in Russian].

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-17>**Володимир Іванович Бордонюк**

ORCID: 0000-0003-0634-6910

кандидат мистецтвознавства,

*в. о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
bordonukv@gmail.com*

КОНЦЕПЦІЯ ЦИКЛІЗАЦІЇ ПРЕЛЮДІЙ Ф. ШОПЕНА ТА ЇХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ІЗ ЦИКЛОМ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНИЙ КЛАВІР» Й. С. БАХА

Мета роботи – виявлення смислової унікальності циклу Прелюдій Ф. Шопена та знаходження їх глибинних взаємозв'язків з поліфонічним циклом «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. **Методологія роботи** – комплексна і полягає в об'єднанні основ музикознавчого, мистецтвознавчого та історико-культурологічного дослідження, базується на позиціях інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва і його послідовників. **Наукова новизна** дослідження визначена його аналітичним ракурсом, що зосереджений на виявленні бахівського і романтичного принципів циклізації та дозволяє виявити в низці Прелюдій Ф. Шопена різні грані образу, які не вловлюються під час розгляду їх поза контекстом будови циклу загалом. **Висновки.** У Прелюдіях ор. 28 Ф. Шопен чітко склав послідовність хроматичних 24 тональностей, у нагадування згаданого циклу Й. С. Баха. Структурне і смислове співвідношення «прелюдія–фуга» підказано не тільки характером замислу, тобто чимось, що перебуває поза «матерією» твору. Установка на бахівський цикл «запрограмована» в Першій прелюдії і простежується протягом усіх 24 п'єс. Але, заклавши очевидний знак подоби, Ф. Шопен спеціально також і розмежував метод бахівського бароко і логіку романтичного прагнення до Краси, до космічної масштабності образу. Краса і просторовість надземного сенсу від часів стародавньої риторики символізувалася за допомогою квінтової інтерваліки: квінтове коло визначило стрижневу інтервальну конструкцію Прелюдій Ф. Шопена, які відмежувались від механічної моторики посекундового просування в хроматичній гамі у Й. С. Баха. У зв'язку з виділеною властивістю інтонаційного співвідношення основних тематичних «вузлів» твору, відзначеного символікою «бахіанства» і жанрових взаємодій, розглянуті Прелюдії Ф. Шопена усвідомлюються як авторські складені цикл. У ньому істотні ті «наскрізні» лінії смислово-інтонаційного розвитку, які закладені в музичному творі його художньою природою і стилістичною настановою роман-

тичної естетики, що органічно «переплетена» з передсимволістськими показниками мистецтва сучасника «прерафаелітів».

Ключові слова: цикл, циклізація, тематизм, Прелюдії Ф. Шопена, «Добре темперований клавір» Й. С. Баха.

Bordoniuk Volodymyr Ivanovych, Candidate of Art History, Acting Associate Professor at the Department of Common and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The concept of cyclization of preludes by F. Chopin and their interconnection with a cycle of “The Well-tempered clavier” by J.S. Bach

The purpose of the article is to disclose the unique features of a cycle of Preludes by F. Chopin and to define their internal interconnection with a polyphonic cycle “The well-tempered clavier” by J.S. Bach. **The methodology of the work** is complex; it lies in the combination of the basics of musicological, artistic, historical and cultural research; it is based on the positions of the intonational approach of Asafiev’s school and his successors. **The scientific novelty of the research** is defined by its analytical approach, concentrated on revealing Bach’s and romantic principles of cyclization that lets us determine in Preludes of F. Chopin different edges of an image, which are difficult to see while their consideration out of the context of the cycle formation as a whole. **Conclusion.** In Preludes op. 28 F. Chopin clearly made succession of chromatic 24 keys, with respect to the above-mentioned cycle of J.S. Bach. The structural and semantic interconnection of the prelude-fugue is suggested not only by the character of the idea, that is by something lying out of the “subject” of the work. Orientation on Bach’s cycle is “programmed” in the First Prelude and can be traced throughout all 24 plays. However, by establishing an obvious sign of resemblance, F. Chopin also differentiated the method of Bach’s baroque and logic of romantic aspiration to Beauty, to space immensity of the image. Beauty and spaciousness of overhead sense from the times of the ancient rhetoric were symbolized by the fifth intervallics: the fifth circle determined core interval construction of Preludes by F. Chopin, keeping separate from the mechanic movement of a step progression in the chromatic scale in the works of J.S. Bach. In connection with the underlined intonational junction of the major thematic “joints” of the work, denoted by the symbolism of “bachianism” and genre interconnections, the above-mentioned Preludes by F. Chopin are considered as authorial composed cycle. Its essentials are “through” lines of semantic and intonational development, which are embedded in a musical work by its artistic nature and the stylistic setting of romantic aesthetics, organically “interwoven” with the pre-symbolic indicators of the contemporary art of “Pre-Raphaelites”.

Key words: cycle, cyclization, thematic invention, Preludes by F. Chopin, “The well-tempered clavier” by J.S. Bach.

Актуальність теми дослідження. Більше 180 років тому були створені Прелюдії Ф. Шопена опус 28. Однак дотепер всілякі питання їх виконавського і музикознавчого трактування

зберігають свою актуальність. У запропонованих навчальними виданнями характеристиках образності циклу Прелюдій Шопена домінують схвальні епітети на адресу художніх переваг творів і одночасно досить обмежено вказуються ознаки особливостей смислової сфери цієї композиції.

Так, наприклад, щодо образності однієї з Прелюдій у книзі В. Галацької констатується щось самоочевидне, що виникає в процесі слухання, і настільки загальне, що навіть важко співвіднести з конкретною п'єсою подібний «опис»: «прелюдія побудована на розвитку ... контрастних образів: світлого, з мелодією, що широко летиться, в крайніх частинах і понуро-похмурого у середній частині» [1, с. 524].

В інших джерелах, у тому числі у підручнику В. Конен, підкреслюється лише високий художній рівень образної подачі ідеї твору без подальших коментарів [2, с. 493]. З приводу образності, наприклад відомої Двадцятої прелюдії, В. Конен говорить тільки у зв'язку з жанровими витоками – втіленням ознак похоронного маршу [2, с. 491]. В. Галацька взагалі не згадує про образність цього дивовижного твору, що надихнув С. Рахманінова на ідею його Другого фортепіанного концерту [1]. Щось подібне спостерігається і щодо драматичної Прелюдії № 4, де у разі характеристики образної сфери переважає загальна фраза, а не образно багатогранна характеристика звучання [1, с. 520].

А. Соловцов співчутливо цитує висловлювання Шумана щодо Прелюдій Шопена як «зачатків Етюдів», підкреслюючи «максимальну стислість» кожної з п'єс: «романтичні музичні афоризми», «етюди в мініатюрі» таким є резюме автора монографії [4, с. 403–404]. Але той самий автор категорично не сприймає ідеї авторської циклізації Прелюдій: «Зошит прелюдій, також як і його зошити етюдів, не є циклом у звичайному сенсі слова. Це низка п'єс, об'єднаних спільністю стилю» [4, с. 417].

У чому, безумовно, ми згодні з автором монографії, так це у тому, що це «не цикл у звичайному сенсі слова» (правда, що називати «звичайним» – напевно, традиційний програмно збудований цикл). Але це все з позицій естетики, що категорично не приймає предсимволістське коріння романтизму Шопена.

Спільність композиційного задуму «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха і 24 Прелюдій Ф. Шопена ор. 28 неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Є добре відо-

мим з біографії Шопена посилення останнього на бахівській ДТК як пряме джерело-стимул розглянутого циклу. На думку Ю. Кремльова, на відміну від великого поліфоніста, який будував цикл по секундах, тональний план Ф. Шопена побудований по терціях і квінтах [3].

Однак питання про зв'язок цього циклу з глибинними смисловими аспектами символізації бахіанства залишається відкритим, що зумовило актуальність теми цього дослідження.

Мета дослідження — виявлення смислової унікальності циклу Прелюдій Шопена оп. 28 та виявлення їх глибинних взаємозв'язків з поліфонічним циклом «Добре темперований клавір» Й.С. Баха.

Наукова новизна дослідження визначена його аналітичним ракурсом, який зосереджений на виявленні бахівського і романтичного принципів циклізації, що дозволяє виявити в низці Прелюдій Ф. Шопена різні грані образу, які не вловлюються у разі розгляду їх поза контекстом будови циклу загалом.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, ідея циклу Прелюдій оп. 28 підказана (в продовження циклізації мініатюр «володарем дум» музичного світу, М. Паганіні в його Каприсах) пролонгацією в романтичні виміри концепції бахівського циклу ДТК як цілісної концепції, яка була для Шопена постійним матеріалом тренажу і одночасно високим взірцем творчості перед виступами на публіці.

Цей романтичний цикл наповнений символізацією бахіанства польського класика, яке одного разу було гордо заявлено автором-початківцем у Першій сонаті с-moll, первинна тема якої — тема-виток, згусток монотематичної побудови цілого — вирішена була у вигляді прямої цитати двоголосної Інвенції с-moll Й.С. Баха. Цю обставину спеціально підкреслив німецький дослідник Д. Кемпер [6], позначивши метод монументальної еkleктики романтизму як органічного складника стилю спадщини польського композитора.

Змістовно-структурна співвіднесеність п'єс ґрунтується на наочно представленому проведенні принципу ладово-тональної спорідненості від Першої до Двадцять четвертої прелюдії.

У сенсі аналогії з бахівським циклом звертають на себе увагу темпо-ритмічні й образно-інтонаційні контрасти пар Прелюдій, що нагадують темпо-ритмічні і жанрові співвідношення «прелюдія — fuga» у циклі Й.С. Баха. Так, відверто

прелюдійними є Прелюдії №№ 1, 3, 5, 8, 11, 14, 18, 19, 22, 23. У протилежність їм мелодійною визначеністю і завершеністю вирізняється тематизм Прелюдій №№ 2, 4, 6, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 21, 24.

Прелюдії типу «експромтів» – №№ 16 b-moll, 17 As-dur [5]. Прелюдії №№ 12 і 16 вирізняються відверто етюдним характером, тобто в традиційній взаємодії фактури етюду і прелюдії, які нарочито віддалені в жанровому вираженні в інших творах розглянутого опусу. Безумовно, ця етюдність прелюдій вибудовується по типу драматичної етюдності творів самого Ф. Шопена в цьому жанрі, але, безумовно, з «купіруванням» поемних ознак шопенівських Етюдів. Узагальненість і ємність тематизму зазначених Прелюдій №№ 2, 4, 6, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 21, 24 співвідносна з узагальненістю і ємністю тематизму фуг Й.С. Баха, тому що їм усім властиві мотивний лаконізм і смислова риторична насиченість в єдності загальнозначущого і індивідуалізованого в інтонаційному наповненні.

Фактурний «потенціал фуґи» в Прелюдії № 2 Шопен позначає тим, що вступ теми в основній тональності змінюється в т. 8 у тональності відповіді фуґи, в h-moll. За ним слідує репризне проведення теми в основній тональності (т. 14), але в характері «тональної відповіді», тобто як би в поєднанні в такому третьому проведенні теми ознак репризного і розробкового розділів бахівської Фуґи. Більш того, два останні такти демонструють характерне для коди фуґи ритмічне збільшення показового і впізнаваного мотиву теми.

Прикладом ємності тематизму і єдності в ньому узагальнюючого та одичино-індивідуалізованого сенсу може служити Прелюдія № 4. У ній образ страждання-скорботи представлений «паралельними рядами»: 1) «загальний» тип catabasis у «жорсткому риторичному ході» хроматичної послідовності в басу; 2) ознаки інтонації *lamento* у вираженні страждання, що особистісно відчувається; 3) нарешті, послідовність септакордів як специфічно романтичної і шопенівської гармонії, що передає індивідуалізоване відчуття невизначеності та тендітності моменту-образу. У фактурі цієї Прелюдії також є «симуляція імітації», оскільки друге речення (т. 5) вибудовано від висотності a^1 , що розташована на секунду нижче від вихідного h^1 . Друге речення від т. 19 складного періоду форми p 'еси показує рівень fis , тобто висотність «відповіді» теми фуґи.

Прелюдія № 6 за загальним фактурним рішенням справедливо називається «віолончельний романс», у ній чують насамперед жанровий відблиск «пісні без слів». І це все правильно. Але є в цій п'єсі і висотно-ритмічне остинато, яке пов'язує з одним із втілень «музики дощу», оскільки цей пласт верхнього голосу, що «акомпанує», відокремлений від акордової підтримки романсової фактури. Він являє контрапункт, що утворює контрастно-поліфонічне утворення, яке безпосередньо не має відношення до простоти «інструментальної пісні-романсу», але створює щось більш рефлексивне, те, що виникає завдяки поліфонічним поєднанням ліній. Так вибудовується «натяк на поліфонію» у вигляді quasi-імітаційних структур-сєнсів, що були задіяні у Другій і Четвертій прелюдіях.

Принцип контрасту безпосередньо-жанрової та інтелектуально-узагальненої музики, який є характерним для побудови «малих циклів» бахівських Прелюдій і фуг, спостерігається у співвідношенні Прелюдій Шопєна: №№ 1–2, 3–4, 5–6, а потім 8–7, 10–9, 12–11, 14–13, 19–20. Послідовність контрасту «прелюдійних Прелюдій» та Прелюдій, що містять тематичну визначєність мелодично вираженого типового звороту, затверджується і за допомогою «емансипації» прелюдійних п'єс від зв'язку в циклі прелюдія-фуга, і в переміщенні від № 7 «прелюдійних Прелюдій» на місце, що відповідає місцю фуг у циклі Й.С. Баха.

Цей прояв комбінаторики в розвитку структури шопєнівських Прелюдій за допомогою співвідношень бахівського і романтичного принципів циклізації дозволяє виявити в низці п'єс різні грані образу, що не уловлюються у разі розгляду їх поза контекстом будови циклу загалом.

Так, Восьма прелюдія є декларацією романтичної баладності у специфічному індивідуалізовано-шопєнівському втіленні фонізму, барвистості, багатозвуччя фактури. Але водночас ця Прелюдія виступає і як перша серед «парних» номерів, яка порушує встановлений у №№ 1–6 ритм парних взаємодій прелюдійно-імпровізаційного і тематично-завершеного викладєння. У «парі» Прелюдій №№ 7–8 тематично більш вираженою є п'єса № 7. Але вона виявляється лише «введенням» у загальний потік романтичного пориву № 8. Патріотичне почуття композитора, який болісно і віддано любив свою рідну Польщу, який відобразив грані її образу в

мазурочних зворотах Сьомої прелюдії, що сприймалися лише як складник, компонент загального романтичного пориву до краси і свободи. І останній, що ріднив романтиків усіх країн і націй, відображений у розлогій і масштабній Прелюдії № 8. Отже, емблематична жанр-тема – Прелюдія № 7, вихідний мотив якої утворює інверсію основного мотиву № 2. Тематичний матеріал Прелюдії № 8 також розвиває зазначені мотиви.

Значений тип образної взаємодії Сьомої та Восьмої прелюдій певною мірою проявляється в інтонаційно-образному вираженні п'єс №№ 16 і 15, хоча і на новому рівні, з іншою смисловою акцентуацією.

Так, П'ятнадцята прелюдія, образ якої багатьма мистецтвознавцями асоціюється з «прелюдією капелів» в описі Ж. Санд, безумовно, містить національно-польський елемент у вигляді мазурочного звороту – на 4/4 (пор. аналогічний прийом у III частині Третьої сонати). Ефект остинато явно співвідносить цю Прелюдію з № 6.

Узагальненість мелодично вираженого тематизму, що нагадує риторичну спільність тем фуг Й.С. Баха, в які «вводять» прелюдійно-етюдні п'єси, чітко позначена в №№ 1–2, 3–4, 5–6 та зберігає цю послідовність аж до № 7.

Із Сьомої прелюдії проявляються деякі «порушення» в ритмічній зміні пар прелюдій, що намітилася: наступні номери, хоча і зберігають вищевказану парність угруповання, яке підтримується спорідненістю паралельних тональностей, за їхньою інтонаційно-жанровою орієнтацією як би «міняються місцями».

В усталеному ритмі змін «прелюдійних» п'єс і п'єс (№№ 1–2, 3–4, 5–6), тематизм яких має ознаки тем фуг, зміна такої послідовності в № 7–8, 9–10 сприймається як щось навмисне й образно значуще. В цьому полягає, на наш погляд, глибокий сенс: універсальність, узагальненість, що концентруються у фугах Й.С. Баха як складник точки опори його мислення, у Ф. Шопена виступають лише як «точки відштовхування», що долається динамікою загального устремління розвитку циклу до маніфестації романтичного «Пориву в Нікуди» в № 24.

Починаючи від Прелюдії № 8 «прелюдійні» п'єси посідають місце змістово-опорних, подібне тим, які відзначені номерами 2, 4, 6 на початку циклу. Тут на перший план виходить романтичне бачення дійсності – з вищевідзначеною

баладністю інтонацій, з підкресленням квартових «закликів» мелодійних послідовностей «філософського питання», з барвистістю і «легкістю» фактури власне шопенівських творів. Додамо також динаміку тонального плану романтичного монологічного твору, що дає медіантові «переходи» ладово контрастуючих тем-образів. Сукупна дія цих загальноромантичних та індивідуалізовано-шопенівських засобів створює міцний «драматичний вузол», що відзначає перелом, новий етап у розвитку циклу.

Так вимальовуються контури романтичного сприйняття бахіанства, де існує зміна акценту в смислових рядах бахівського мистецтва: самодостатність руху, цільові віхи якого «вуалюються» і «підміняються» жанровими моделями буттєвості, обходячи високу абстракцію, відображену в риторичі фуг.

У парах № 7–8, 9–10 зберігається членування «ввідної – основної» п'єс циклу, подібно предюдійності й узагальненості мелодично вираженого тематизму в парах № 1–2, 3–4, 5–6. Але прелюдії №№ 7, 9 втрачають якість «прелюдійності», а № 8, 10 далекі від моно-тематичної строгості №№ 2, 4, 6, що асоціюється з узагальненістю фуг Й.С. Баха.

І все ж значеннева вага вищевказаних номерів не викликає сумнівів і на новому рівні темпо-жанрової та інтонаційно-образної подачі ми вловлюємо усталений в №№ 1–6 ритм коливань смислової концентрації тематизму пар п'єс.

Висновки. У Прелюдіях ор. 28 Ф. Шопен чітко склав послідовність хроматичних 24 тональностей, у нагадування згаданого циклу Й.С. Баха. Структурне і смислове співвідношення «прелюдія–фуга» підказано не тільки характером задуму, тобто чимось, що лежить поза «матерією» твору. Установка на бахівський цикл «запрограмована» в Першій прелюдії і простежується протягом усіх 24 п'єс. Але, заклавши очевидний знак подоби, Ф. Шопен спеціально також і розмежував метод бахівського бароко і логіку романтичного устремління до Краси, до космічної масштабності образу. Краса і просторовість надземного сенсу від часів стародавньої риторики символізувалася за допомогою квінтової інтерваліки: квінтове коло визначило стрижневу інтервальну конструкцію Прелюдій Ф. Шопена, які відмежувались від механічної моторики посекундового просування в хроматичній гамі у Й.С. Баха.

У зв'язку з виділеною властивістю інтонаційного співвідношення основних тематичних «вузлів» твору, відзначе-

ного символікою «бахіанства» і жанрових взаємодій, розглянуті Прелюдії Ф. Шопена усвідомлюються як авторськи складений цикл. У ньому істотні ті «наскрізні» лінії смислово-інтонаційного розвитку, які закладені в музичному творі його художньою природою і стилістичною настановою романтичної естетики, що органічно «переплетена» з передсимволістськими показниками мистецтва сучасника «прерафаелітів».

Концепція циклізації Прелюдій, закладена асоціюванням з «Добре темперованим клавіром» Й.С. Баха, привносить образам, що не мають чіткої літературної програми, висоту ідеального злету, самодостатнього у виразному звучанні: трагічна або «пасторально-світла» якість образу конкретної п'єси обіймається «давідсбундом» прилученням до світу Піднесених і цим нескінченно прекрасних образів. І в цьому плані суворість інтерпретації Прелюдій Ф. Шопена, які граються навіть окремими п'єсами або малими циклами, вирає в розумінні виконавцем їх елітарно-художньої призначеності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
2. Конен В. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1965. Вып. 3. 528 с.
3. Кремлев Ю. Фредерик Шопен: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1971. 607 с.
4. Соловцов А. Ф. Шопен. Москва : Музгиз, 1960. 468 с.
5. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. S. 260.
6. Кдмпер D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

REFERENCES

1. Galatskaya, V. (1974). Musical literature of foreign countries. Moscow: Muzyika [in Russian].
2. Konen, V. (1965). The history of foreign music. Moscow: Muzyika [in Russian].
3. Kremlev, Yu. (1971). Frederic Chopin: sketch of the life and work. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Solovtsov, A. (1960). F. Chopin. Moscow: Muzgiz [in Russian].
5. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polish].
6. Кдмпер, D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

УДК 780.616.1:78.07(436) Еммануель (045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-18>**Олександр Іванович Кригін**

ORCID: 0000-0003-2837-8657

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
butikh1@gmail.com

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ АВСТРАЛІЙСЬКОГО ГІТАРИСТА-ВІРТУОЗА ТОММІ ЕММАНУЕЛЯ

Мета роботи – визначити параметри, які становлять індивідуальний виконавський стиль австралійського гітариста-віртуоза Т. Еммануеля. **Методологічною базою** роботи є історичний, органологічний та інтерпретологічний підходи, що допомогли виявити підґрунтя та еволюцію виконавства, а також особливості інструментарію і звукопідсилювальної апаратури австралійського гітариста, типологію індивідуальних виконавських стилів у комунікативному просторі. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше розкрито специфіку виконавської творчості Т. Еммануеля-гітариста та визначено типологію виконавських стилів, які є домінуючими в межах мислення музиканта. **Висновки.** Індивідуальний виконавський стиль Т. Еммануеля почав формуватися ще в перші роки музичної діяльності під впливом американських кантрі-музикантів М. Тревіса, Х. Вільямса, Ч. Аткинса, а також інструментальних рок-гуртів «The Shadows» і «The Ventures». Взятиши за основу стиль М. Тревіса в технологічному плані (тревіс-пінг), а також стиль Ч. Аткинса, що характеризується «вокальним» типом мелодики, доступністю композицій для більшої кількості слухачів, Т. Еммануель розширює «звуковий образ» гітари, різноманітний колорит за рахунок оригінальної перкусивної манери гри, підвищує динамічний «поріг». Слід також зазначити, що виконавська манера австралійського віртуоза вирізняється більшою свободою. Широке використання динамічних і фактурних кольорів акустичної гітари, блискуче застосування тембрової палітри, помножених на сучасне використання звукового обладнання, – усе це вирізняє звучання гітари Т. Еммануеля і його «звуковий образ». У виконавській манері Т. Еммануеля поєднуються два виконавських типи, як-от класичний і романтичний. Ознаками романтичного типу є відсутність музичної грамоти (спирання на табулатурне мислення) й оперування музичними образами; необхідність

спілкування з публікою і «гра для глядача», експресивність і темпераментність виконавської манери. Побудова концертних програм у драматургічному плані, методика репетицій, дисципліна занять, грамотна і плавна робота ієрового апарату в кращих традиціях академічної гітарної школи говорять про наявність класичного виконавського типу Т. Еммануеля-гітариста.

Ключові слова: акустична гітара, Т. Еммануель, індивідуальний виконавський стиль, звуковий образ гітари, інтонація.

Krygin Oleksandr Ivanovich, Candidate of Arts, Associate Professor at the Department of Musical and Instrumental Training of the Teacher of the Municipal Establishment “Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy” of Kharkiv Regional Council

Individual performing style of Australian virtuoso guitarist Tommy Emmanuel

Research objective. The aim of the study is to determine the parameters that provide the individual performing style of the Australian guitar virtuoso T. Emmanuel. **The methodological** basis of the work is historical, organological and interpretive approaches that helped to identify the background and evolution of performance, as well as features of instruments and sound equipment of the Australian guitarist, the typology of individual performance styles in the communicative space. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the specifics of the performing work of T. Emmanuel-guitarist are revealed and the typology of performing styles that are dominant in the musician's thinking is determined. **Conclusions.** T. Emmanuel's individual performance style began to take shape in the first years of his musical activity under the influence of American country musicians – M. Travis, H. Williams, C. Atkins, as well as instrumental rock bands “The Shadows” and “The Ventures”. Based on the style of M. Travis in technological terms (Travis-picking), as well as the style of C. Atkins, characterized by “vocal” type of melody, the availability of compositions for more listeners, T. Emmanuel expands the “sound image” of the guitar, a variety of colors due to the original percussive manner of the game, increases the dynamic «threshold». It should also be noted that the performance style of the Australian virtuoso is more free. Extensive use of dynamic, textured colors of acoustic guitar, brilliant timbre techniques, multiplied by the modern use of sound equipment – all this distinguishes the sound of T. Emmanuel's guitar and its “sound image”. T. Emmanuel's performance style combines two types of performance – classical and romantic. Signs of the romantic type are the lack of musical literacy (reliance on tabular thinking) and the operation of musical images; the need to communicate with the public and “a game for the audience”; expressiveness and temperament of the performance style. In turn, the construction of concert programs in terms of drama; methods of rehearsals, discipline; competent and smooth work of the playing apparatus in the best traditions of the academic guitar school speaks of the presence of the classical performance type of T. Emmanuel-guitarist.

Key words: acoustic guitar, T. Emmanuel, individual performance style, sound image of the guitar, intonation.

Актуальність теми дослідження. Останніми десятиліттями гітарне мистецтво привертає до себе величезну увагу, адже в кожному ВНЗ є відкритий клас гітари; зростає кількість професійних виконавців, для яких проводяться гітарні конкурси; майстри створюють інструменти, що відповідають вимогам величезних залів; композитори пишуть оригінальні твори для гітари, розширюючи «академічний тезаурус» інструмента шляхом украплення нових жанрово-стильових напрямів (джазу, фламенко й естрадної музики). У науковій сфері наявна велика кількість досліджень (дисертацій), присвячених різним проблемам гітарного мистецтва. Однак перерахована вище діяльність належить лише до тієї частини гітарного мистецтва, яка пов'язана з класичною гітарою. Інший бік гітарної творчості, що стосується родинного інструмента класичної шести-струнної гітари – акустичної, залишається ще не вивченим у повному обсязі. Отож, центром цього дослідження стає виконавство на акустичній гітарі, а також виконавська творчість відомого австралійського гітариста-віртуоза Томмі Еммануеля, ім'я якого зараз асоціюється не тільки з акустичною гітарою. Т. Еммануель своїм артистизмом, яскравим темпераментом, незвичайною виконавською манерою гри, що включає оригінальні технічні прийоми, а також власними композиціями для акустичної гітари соло не тільки привернув увагу величезної кількості любителів музики до «іншої» гітари, а й затвердив акустичну в новій якості – сольного інструмента.

Мета роботи – визначити параметри, які забезпечують індивідуальний виконавський стиль австралійського гітариста-віртуоза Т. Еммануеля.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше розкрито специфіку виконавської творчості Т. Еммануеля-гітариста та визначено типологію виконавських стилів, які є домінуючими в межах мислення музиканта.

Виклад основного матеріалу. Саме слово «стиль» походить від грецького «*stylos*» (так раніше називалася спеціальна паличка для письма). У стародавній німецькій літературі словом «стиль» номінували красивий почерк деяких людей, а також їх уміння красиво викласти свої думки. Пізніше стилем стали позначати індивідуальні риси, властиві творчості видатних діячів мистецтва (письменників, художників, музикантів (стиль А. Дюма, стиль Мікеланджело, стиль Ф. Ліста тощо)) [1]. Незважаючи на те, що перші згадки про стиль літургій-

них співів зведені до наукових творів епохи Відродження, в музичному мистецтві поняття «стиль» почало розвиватися і формуватися тільки в ХХ ст. У більшості досліджень музичних експертів найчастіше увага приділяється стилям композитора. Як зазначає Є. Назайкинський, «музичний стиль» — це відмінні якості музичних творів, які можна зарахувати до певної генетичної спільноти: спадщини композитора, школи, напряму, певної історичної епохи тощо. Завдяки цим властивостям ми можемо відчувати, вчитися, визначати генезис музичних творів, який виявляється в цілому наборі особливостей музики, об'єднаних у цілісну систему з характерними особливостями [9, с. 20]. Л. Мазель звертав увагу на зв'язок музичного стилю і музичного мислення. На думку вченого, поняття «стиль» розкриває зміст і засоби виразності музики [3, с. 68]. Визначення поняття «музичний стиль» М. Михайлова, на нашу думку, корелює з вищевказаними характеристиками. Поняття «музичний стиль» науковець розглядає як цілісність елементів музичної мови в межах загальної системи музичного мислення, що є формою художнього мислення [5, с. 117]. За словами В. Москаленка, це визначення можна зарахувати не тільки до колективних музичних стилів (історичного і національного, творчого спрямування, школи), а й до індивідуального [6, с. 230]. За словами К. Царьової, виконавство поєднує індивідуальний стиль музиканта зі стильовими тенденціями історичної епохи. Інтерпретація музичного твору залежить від суб'єктивно-індивідуальних особливостей художника, його естетичних ідеалів і світогляду [4, с. 281].

На початку ХХ ст. розвиток галузі психології стали використовувати для розуміння музичного стилю музики. Якщо подивитися в музичний словник Гроува, то можна побачити, що класифікація виконавських стилів спирається на три типи людського темпераменту (раціоналістичний, емоційний, інтелектуальний) [139]. Серед дослідників поняття «виконавський стиль» згадаємо Н. Черноскутову, яка вважала, що виконавців умовно можна розділити на категорії класичного стилю виконання, романтичного і лірично-інтелектуального. Характерними особливостями класичного стилю виконання є ретельне й точне відтворення авторського тексту, метрично точне виконання, а також виразне позначення складних елементів у такті. Виконавці романтичного стилю покладаються не на конструктивні деталі музичного тексту, а на образні асоціації,

відштовхуючись від поетичної картини музичного твору. Для лірико-інтелектуального стилю, який перебуває немов посередині, не характерні вищезгадані стилі романтичної свободи і класичного педантицизму [13, с. 238].

Для того, щоб зрозуміти витoki індивідуального виконавського стилю Т. Еммануеля, варто згадати імена музикантів, які з перших років життя були еталоном у творчості центральної постаті нашого дослідження. За словами самого австралійського гітариста, це відомі американські кантрі-музиканти Хенк Вільямс (Hank Williams), Джиммі Роджерс (Jimmie Rodgers), Хенк Сноу (Hank Snow), а також найвідоміші інструментальні рок-групи «The Shadows», «The Ventures» і зіркові артисти М. Тревіс (Merle Travis) і Д. Мефіс (Joe Maphis). Забігаючи наперед, зазначимо, що у 2006 р. Т. Еммануель випустить альбом «The Mystery», в якому звучатиме пісня М. Тревіса «Cannonball Rag» як інструментальна кавер-версія, незабаром вона стає постійним номером концертних програм австралійського віртуоза. Майбутній австралійський віртуоз запозичив у М. Тревіса техніку правої руки, коли басовий голос виконується спеціальним кігтем, одягненим на великий палець. Пізніше таку техніку стали називати «тревіс-пкінг». Якщо М. Тревіс грає тільки великим і вказівним пальцями (решта пальців лежать на деку гітарі), то австралійський віртуоз використовує всі пальці, крім мізинця, який спирається на верхню деку. Мабуть, така техніка М. Тревіса була зумовлена тим, що артист часто виступав у супроводі інструментального ансамблю, тому не потребувала додаткових мелодійних «ліній». Із точки зору огранології зазначимо, що М. Тревіс грав на напівакустичній гітарі фірми «Gibson» моделі Super 400, теплий тембр якої став відмінним «саундом» американського музиканта. Т. Еммануель прагнув до більшої «драйвовості» і тембрової різноманітності, використовуючи акустичну гітару «Maton». Зауважимо, що в композиційному плані стиль М. Тревіса – музика кантрі, а також народні пісні із західної частини штату Кентуккі.

На нашу думку, австралійський віртуоз, споглядаючи творчість груп «The Shadows» і «The Ventures», які грали в стилі «інструментальний рок», звернув увагу на типи композицій, доступних непідготовленому слухачеві, а також розкутість і методи сценічної роботи «на глядача». Ну а найбільшим кумиром дитинства для Т. Еммануеля завжди був легендар-

ний американський гітарист Чет Аткинс (1924–2001), гру якого він почув уперше у 7 років. За словами самого Т. Еммануеля, Ч. Аткинс був не тільки натхненням для нього, а й музикантом, «до якого ми всі прагнемо – у звучанні, записах, якості і мелодії». У 1980 р. під час виступів у США відбувається доленосна зустріч Т. Еммануеля зі своїм кумиром Ч. Аткинсом у Нешвіллі, що поклато початок особистій і творчій дружбі між двома музикантами. Так, у 1993 р. в альбомі Т. Еммануеля «The Journey» вийшов спільний сингл «Villa Anita». Однак найбільшою співпрацею між двома гітаристами був альбом 1997 р. «The Day The Finger Pickers Over The World». Т. Еммануель особисто написав дві композиції для цього альбому («Dixie McGuire» і «Mr. Guitar»), які він присвятив своєму старшому другові. Якщо говорити про виконавський стиль Ч. Аткинса, то слід зазначити, що гітарист домагався потрібного звукового образу за допомогою різних інструментів. Він прекрасно володів 3-ма видами гітари (класичною, акустичною і напівакучичною). Однак на більшості записів Ч. Аткинса звучить напівакучична гітара «Gretsch» Country G 6122. В основі рухів правої руки Ч. Аткинса був удосконалений «тревіс-пкінг». Загалом, техніка гітариста була філігранною, особливо для неакадемічного виконавця, тому навіть композиції для класичної гітари, як-от «Спогад про Альгамбру» Ф. Таррегі і знаменитий регтайм «Maple Leaf» С. Джоппліна, звучали чудово. Абсолютно всі композиції Ч. Аткинса грав із використанням кігтя для великого пальця правої руки. Виконавська манера Ч. Аткинса характеризувалася строгістю, послідовністю, вивіреністю, відсутністю великих емоційних сплесків, незважаючи на численні виступи на телебаченні і в концертних залах у присутності великої кількості глядачів. Композиційно домінантним у гітариста був стиль кантрі, але більш пристосований до масової аудиторії (з так званим Нешвілл-саундом). На нашу думку, Т. Еммануель перейняв від Ч. Аткинса «вокальний» стиль мелодій як у виконанні, так і в композиції. Сам Т. Еммануель згадував: коли він демонстрував нові композиції Ч. Аткинсу, його цікавило, «чи можеш ти проспівати те, що написав?» [10].

З огляду на те, що звуковий образ кожного виконавця є інтонаційною ідеєю виконавського стилю музиканта, пропонуємо для визначення індивідуального виконавського стилю Т. Еммануеля проаналізувати звуковий образ гітари австра-

лійського гітариста-віртуоза. На нашу думку, звуковий образ гітари Т. Еммануеля слід розглядати в органологічному (інструментарій і звукова апаратура) й інтонаційному аспектах. Т. Еммануель найчастіше використовує гітари австралійської фірми «Maton» – bg 808TE, TE Custom Jumbo, Custom Shop TE. За словами самого артиста, він також грає на інструментах інших відомих брендів (Martin, Gibson і Larivee), але під час гастролей і відеозаписів на YouTube його частіше можна побачити з гітарами «Maton». Саме на електрогітарі фірми «Maton» ще в далекому юнацтві майбутній артист починав концертну діяльність. На нашу думку, цікавою є робота австралійського музиканта зі звуковим обладнанням. На мікшерному пульті під час виступів артиста можна побачити такі 3 канали: у вигляді прямого сигналу від гітари, лівого каналу від процесора та лінійного виходу комбопідсилювача. Звичайно, тут відчувається те, що Т. Еммануель починав свою концертну діяльність як електрогітарист.

Для того, щоб зрозуміти інтонаційний складник звукового образу гітари Т. Еммануеля, пропонуємо розглянути композиції, які найчастіше звучать під час виступів австралійського віртуоза за останні 20 років. Репертуар Т. Еммануеля умовно можна розділити на такі дві категорії: танцювально-драйвові композиції, як-от «Timberlake Road», «Luttrell», «Train To Dusseldorf», «Biskie», «Windy and warm», «Freight train», «Blue moon», «Stevie's blues», «Guitar boogie», та композиції пісенно-ліричного характеру, наприклад: «I've Always Thought Of You», «Mombasa», «Questions», «Since We Met», «Angelina». Можна зробити висновок, що танцювальні композиції виконуються в технічному плані прийомом «тревіс-пкінг» і базуються на музиці кантрі. Всі композиції характеризуються швидким темпом, розміром 4/4; гітарист використовує традиційний гітарний стрій EBGDAE. Звернемо увагу на технічні прийоми, що характеризують «звуковий образ» гітари Т. Еммануеля: комбінована техніка звуковилучення (виконання багатоголосної фактури одночасно медіатором і пальцями правої руки), виконання вібрато за допомогою легкого розгойдування гітарного грифа, каскадні флажолети (прийом, запозичений у Ч. Аткинса), темброві контрасти, перкусійний прийом «слеп».

Якщо говорити про психологічні моменти творчості й артистизм Т. Еммануеля, варто зазначити, що для австралій-

ського гітариста музичне спілкування з аудиторією завжди було важливим. Як підтвердження наведемо уривок з інтерв'ю YouTube-каналу, в якому гітарист із захопленням говорить про особливий стан і радість, коли чув реакцію глядачів під час виступів у дитячій групі [5]. Що стосується виконавських типів, то, на нашу думку, у виконавській манері Т. Еммануеля можна спостерігати поєднання романтичних і класичних видів мислення. Про романтичний тип мислення музиканта говорить те, що гітарист не знає нот і керується під час гри більше музичними образами і табулатурами, виконавська манера Т. Еммануеля вирізняється віртуозністю, величезною експресією і направленістю на аудиторію. Т. Еммануель користується прийомами сценічної поведінки з арсеналу рок-зірок. Про класичний тип мислення музиканта говорить те, що гітарист ретельно вибудовує програми виступів у драматургічному плані, під час репетицій займається з метрономом (за прикладом академічних музикантів) і володіє гарною дисципліною; ігровий апарат гітариста вирізняється відточеною і плавністю роботи. Також укажемо на грамотне виконання залігованих нот з акцентом на першій ноті (згідно з рекомендаціями видатного педагога Г. Нейгауза).

Висновки. Таким чином, індивідуальний виконавський стиль Т. Еммануеля почав формуватися ще в ранні роки музичної діяльності під впливом американських кантрі-музикантів М. Тревіса, Х. Вільямса, Ч. Аткінса, а також інструментальних рок-гуртів «The Shadows» і «The Ventures». Взнявши за основу стиль М. Тревіса в технологічному плані (тревіс-пкінг), а також стиль Ч. Аткінса (вокальний тип мелодій, доступність композицій для більшої кількості слухачів), Т. Еммануель розширює «звуковий образ» гітари, насичуючи колорит за рахунок оригінальної «перкусивної» манери гри, підвищує динамічний «поріг». Широке використання динамічних і фактурних кольорів акустичної гітари, блискуче застосування тембрової палітри, помножених на сучасне використання звукового обладнання, – усе це вирізняє звучання гітари Т. Еммануеля і його «звуковий образ».

Виконавська манера Т. Еммануеля поєднує такі два типи виконання, як класичний і романтичний. Ознаками романтичного типу є відсутність академічної освіти (табулатурне мислення) й опора на музичні образи, необхідність спілкування з публікою та «гра для глядача», вираз-

ність і темпераментність виконавської манери. Побудова програми в драматургічному плані, репетиційна робота і режим занять, відточена і безперебійна робота ігрового апарату в кращих традиціях академічної школи гітари (за Ч. Дунканом) говорять про класичний виконавський тип Т. Еммануеля-гітариста.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богородская О.Е., Котлова Т.Б. История и теория культуры : учебное пособие. Иваново : Ивановск. гос. энерг. ун-т, 1998. 81 с.
2. До и после «Only». URL: <http://tommyemmanuel.ru/post/2466> (дата звернення 07.11.20)
3. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
4. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
5. Михайлов М.К. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 263 с.
6. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2013. 272 с.
7. Москаленко В.Г. Про індивідуально-стильові засади музичної творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 7–16.
8. Мошак Е. Актуальные стилевые тенденции современного гитарного исполнительства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 702–713.
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 320 с.
10. Секреты успеха Томми Эммануэля. URL: http://www.youtube.com/watch?v=YnGwvLVSrCs&feature=emb_title&ab_channel=PimaLIVE (дата звернення: 07.11.2020)
11. Сухленко И.Ю. Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Харьков, 2011. 207 с.
12. Царёва Е.М. Стил музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 281–289.
13. Черноскутова Н.А. Методологические аспекты в работе над стилем в дирижировании. *Теория и практика образования в современном мире: материалы VII междунар. науч. конф.* Санкт-Петербург, июль 2015 г. Санкт-Петербург, 2015. С. 237–39.
14. Якименко Н.С. Акустическая гитара в диалоге с академической и джазовой традициями : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17. 00. 03 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2012. 26 с.

REFERENCES

1. Bogorodskaya O. E., Kotlova T. B. (1998). History and theory of culture: textbook. Ivanovo: Ivanovo State Power Engineering University [in Russian].
2. Before and after «Only». URL: <http://tommyemmanuel.ru/post/2466> (date of treatment 07.11.20)
3. Mazel L. A. On the nature and means of music. Moscow.: Music, 1991. 80 p. [in Russian].
4. Martinsen K. A. Individual piano technique based on sound creative will. Moscow: Music, 1966. 220 p. [in Russian].
5. Mykhailov M. K. Style in music. Leningrad: Music, 1981. 263 p. [in Russian].
6. Moskalenko V. G. Lectures on musical interpretation: a tutorial. Kiev, 2013. 272 p. [in Russian].
7. Moskalenko V. G. On individual and stylistic principles of musical creativity. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I Tchaikovsky*. Kyiv, 2018. Vol. 123. P. 7-16.
8. Moshak E. Actual style tendencies of modern guitar performance. *Problems of interrelationship of art, pedagogy, theory and practice of education*. Kharkiv National University of Arts named after I. P Kotlyarevsky. Kharkov, 2014. Vol. 40. P. 702-713. [in Russian].
9. Nazaikinsky E. V. The logic of musical composition. Moscow: Music, 1982. 320 p. [in Russian].
10. Tommy Emmanuel's secrets of success. URL: http://www.youtube.com/watch?v=YnGwvLVSrcs&feature=emb_title&ab_channel=PimaLIVE (date of treatment 07.11.20)
11. Sukhlenko I. Yu. V. Horowitz's performing style in line with the development of the romantic tradition: dis. ... cand. arts. : spec. 17.00.03 – musical art. Kharkiv, 2011. 207 p. [in Russian].
12. Tsareva E. M. Musical style. *Musical encyclopedia* [ch. ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1981. Vol. 5. P. 281-289. [in Russian].
13. Chernoskutova N. A. Methodological aspects in the work on the style of conducting. *Theory and practice of education in the modern world: materials of the VII international scientific conf.* Saint Petersburg, July 2015. SPb., 2015. P. 237-239. [in Russian].
14. Yakimenko N. S. Acoustic Guitar in Dialogue with Academic and Jazz Traditions: author. dis. ... cand. arts.: spec. 17.00.03 – musical art. Nizhny Novgorod, 2012. 26 p. [in Russian].

УДК 78.03+785/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-19>*Ірина Мар'янівна Шпитальна*

ORCID: 0000-0001-8558-0259

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
iryna.shpytalna@gmail.com*

АВТЕНТИЧНІСТЬ ЯК АСПЕКТ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи полягає у розкритті поняття автентичності в акордеонному мистецтві як духовно-інтерпретаційному процесі, пов'язаному з особистісно-стильовими чинниками виконавської творчості, а також визначенні основних автентичних засад акордеонного виконавства, що зумовлює симбіоз минулого та теперішнього, історичних традицій, естетично-стильових норм епохи та ціннісно-духовного особистісного розуміння виконавця. В автентично-творчому процесі виконавець проживає музичний твір у різних комунікативних ситуаціях, що приводить до постійного герменевтичного пошуку та його самоактуалізації в мистецтві. **Методологія дослідження** передбачає поєднання інтердисциплінарного, компаративного та праксеологічного методів, що дозволяє розширити розуміння явища автентичності як духовно-інтерпретаційного процесу акордеонної виконавської творчості, поглибити психологічне значення автентики. **Наукова новизна** дослідження визначається формуванням виконавських підходів до поняття автентичності, обґрунтуванням історично інформованого виконавства в акордеонній творчості. **Висновки** статті дозволяють визначити автентичність як основу акордеонної виконавської творчості, яка ставить складні художні завдання і творчі інтенції. Ними є цілісність когнітивного розуміння, смислу та створення живої художньої події, де виконавець стає автором. Автентичність визначається виконавським проживанням музичного твору, духовно-естетичною спрямованістю творчих дій та оригінальністю інтерпретації. Безумовно, кожна виконавська інтерпретація особлива, оскільки виконавець як автор та особистість посідає своє єдине та неповторне місце у творчості та житті. Все вищесказане дозволяє говорити про те, що такі творчі підходи та концепції спрямовують на визначення явища автентичності як актуальної категорії сучасного музичного виконавства, зокрема акордеоністики як нового напрямку музикознавчої науки.

Ключові слова: автентичність, виконавська інтерпретація, інтенція, історично інформоване виконавство, самоактуалізація, смисл.

Shpytalna Iryna Marianivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Authenticity as an aspect of accordion performance

The purpose of the article is to reveal the concept of authenticity in accordion art as a spiritual-interpretive process associated with personal and stylistic factors of performance, as well as to determine the basic authentic principles of accordion performance, which determines the symbiosis of past and present, historical traditions, aesthetic and stylistic norms of the epoch and value-spiritual personal understanding of the performer. In the authentic creative process, the performer lives a piece of music in various communicative situations, which leads to a constant hermeneutic search and its self-actualization in art. The research methodology involves a combination of interdisciplinary, comparative and praxeological methods, which allows to expand the understanding of the phenomenon of authenticity as a spiritual-interpretive process of accordion performance, to deepen the psychological significance of authenticity. The scientific novelty of the research is determined by the formation of performing approaches to the concept of authenticity, substantiation of historically informed performance in accordion creativity. The conclusions of the article allow us to define authenticity as the basis of accordion performance, which sets complex artistic tasks and creative intentions. This is, first of all, the integrity of cognitive understanding, meaning and creation of a living artistic event, where the performer becomes the author. Authenticity is characterized by the performance of a musical work, the spiritual and aesthetic orientation of creative actions and the originality of interpretation. Of course, each performer's interpretation is special, because the performer as an author and a person occupies his only and unique place in art and life. All of the above suggests that these creative approaches and concepts lead to the definition of the phenomenon of authenticity as a relevant category of modern musical performance, in particular, accordion as a new direction of musicological science.

Key words: authenticity, performing interpretation, intention, historically informed performance, self-actualization, meaning.

Актуальність теми дослідження. Поняття автентичності розглядалось у багатьох гуманітарних науках, які пов'язані з дослідженням діяльності людини, її особистісно-ціннісними позиціями, морально-естетичними установками, духовною спрямованістю і життєвим вибором. Проблематика цього терміна була визначена в гуманістичній і трансперсональній психології, філософії, музичному мистецтві. Акордеонну виконавську творчість можна розглядати з позицій автентичності, історично інформованого виконавства, оскільки репертуарний діапазон інструмента є дуже широким (від барокової музики до модерністських напрямів сучасного мистецтва).

Це зумовлено вдосконаленням конструктивних особливостей інструмента, його тембральним різноманіттям, динамічною градацією, що виявляється у найтонших психологічних виконавських станах.

Загалом, у виконавській творчості автентичність асоціюється з процесом ідентифікації відтворення музики минулого. Засновником руху автентичного виконавства вважається **Арнольд Долмеч**, який був одним з ініціаторів реконструкції старовинних інструментів та відновлення виконавських традицій. Однак інтерпретація поняття «автентичність» у цьому контексті може здаватись дещо односторонньою та відносною. Зрозуміло, що процес виконання завжди відбувається в новій комунікативній ситуації, пов'язаній з історичною дистанцією, взаємодією минулої та теперішньої духовної атмосфери, об'єктивними (сучасний інструментарій) та суб'єктивними (виконавці з особистісним баченням) змінами у творчості. З іншого боку, автентичне виконання виступає мімезисом, тобто наслідуванням, імітацією. Однак у розпорядженні виконавця перебуває не тільки нотний текст, а й індивідуальне ставлення до нього, тобто виконавець створює щось нове та ціннісне, хоча нерозривно пов'язане з культурним надбанням минулого.

Теоретичну базу, що охоплює питання вивчення явища автентичності, становлять такі відомі представники, як Д. Бьюдженталь, К. Роджерс, А. Маслоу (психологія), М. Гайдегер, Ж.П. Сартр (філософія), Н. Арнонкур, П. Бадур-Скода, А. Долмеч, В. Ландовська, О. Любимова, М. Друскін (музичне мистецтво) та ін.

Мета статті полягає у розкритті поняття автентичності в акордеонному мистецтві як у духовно-інтерпретаційному процесі, пов'язаному з особистісно-стильовими чинниками виконавської творчості; визначенні основних автентичних засад акордеонного виконавства, що зумовлює симбіоз минулого та теперішнього, історичних традицій, естетично-стильових норм епохи та ціннісно-духовного особистісного розуміння виконавця. В автентично-творчому процесі виконавець проживає музичний твір у різних комунікативних ситуаціях, що приводить до постійного герменевтичного пошуку та його самоактуалізації у мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Загалом, під терміном «автентичний» («справжній») можемо розуміти здатність особисто-

сті (виконавця) до вираження цілісних емоційно-почуттєвих станів, що є обов'язковим складником продуктивної людської діяльності, зокрема виконавської. Це приводить до розуміння того, що автентичність у широкому значенні слова є психологічною основою творчого процесу, що набуває особливих форм та функцій у мистецтві.

Емоційно-чуттєва сфера породжує духовне переживання, що значно поглиблює виконавський процес, створює художню дійсність. Відомий американський дослідник **Дж. Бюдженталь** вважає, що автентичність – це процес проживання власного життя. У його концепції ключовим терміном є «присутність», що означає не просто фізичне перебування, а усвідомлення своєї суб'єктивності, контакт із внутрішнім життям. Додамо, що автентичність у цьому розумінні є проживанням не тільки власного життя, а й музичного виконання, музичного тексту. Відомо, що виконавець не просто репрезентує нотний текст, а переживає цілісну творчу подію, виражає свій емоційно-почуттєвий стан, творчий настрій, висловлює особистісне бачення музичного твору, тобто є співавтором. Отож, кожне виконання є автентичним явищем, яке несе новий ціннісний зміст, внутрішні прагнення та духовні інтенції виконавця.

Представники гуманістичної психології та трансперсональної психології вважали, що «переживання» життєвого досвіду є «переживанням власного «Я», тобто повернення людини до її автентичності, справжності, ширості. Виконавець є носієм творчих особистісних переживань, які об'єднуються і трансформуються у виконавський досвід. Момент проживання, переживання є необхідною умовою для справжнього, широкого й душевного виконання. **Г. Гадамер** розглядає етимологію слова «переживати» у двох напрямках. Спочатку воно означало «бути ще живим, коли щось трапилось». Зважаючи на це, пережите – це завжди **особисто пережите**. Проте також використовувалась форма «пережите», яка означала збережений зміст того, що пережито. Таке значення постає як результат, який підсумовує тривалість і значення пережитої події. Так, одним з основних завдань виконавця є духовне й емоційне «пережиття» музичного твору, співпереживання композиторському задуму і породження нових особистісних смислів. Особистісне переживання виражається в емоційно-образній формі, тому пов'язане з перетворенням емоцій і новим змістовим напов-

ненням звукового образу. Таким чином, виконавець ідентифікує свою роль у творчому процесі, реалізує свої творчі прагнення, самоактуалізується у мистецтві.

Цікаво, що **А. Маслоу** визначає поняття автентичності синонімом до термінів «самоактуалізація», «ідентичність», «самореалізація», «емоційна зрілість», «індивідуалізація», «повноцінна людяність», «самовираження», «буття». Автентична особистість – це самоактуалізувальна справжня особистість, яка живе у співрозумінні зі своєю внутрішньою природою і прагне реалізувати її у своїй діяльності. Водночас автентичність означає здатність до усвідомлення своїх ціннісних прагнень та можливостей, розуміння власної позиції та призначення. Таким чином, автентичному виконавцеві притаманна самоактуалізація, усвідомлення власних дій у творчому процесі, зрілість емоційно-чуттєвої сфери і, що головне, гармонійне співвідношення цих процесів.

Відповідно, виконавець не тільки усвідомлює себе у творчому процесі, а й співвідносить свої переживання з композиторським задумом, узгоджує свої духовні прагнення з естетичними нормами певної епохи. **К. Роджерс** розкриває термін автентичності через поняття «конгруентність», позначаючи ним «узгодженість переживання, свідомості і спілкування» [10, с. 956]. У цьому контексті переживання розглядаємо як духовно-емоційне вираження виконавця, усвідомлення – як сукупність раціонально-логічних, емоційно-чуттєвих, духовних, творчих процесів; спілкування (невербальне, знакове) – як виконавський спосіб передання інформації реципієнтам. Але основне місце посідає поняття узгодженості, гармонійності та естетичної цілісності минулого і теперішнього, композиторських настанов і виконавських прагнень, традицій і модифікацій, строгості та емоційності.

В аспекті сучасного акордеонного виконавства явище автентичності доцільно розглядати як духовно-інтерпретаційний процес, пов'язаний з особистісно-стильовими чинниками виконавської творчості. Безумовно, перенесення автентики в інший інструментально-органологічний простір змінює розуміння цього поняття. Зважаючи на це, можна спробувати визначити **види автентики** як обов'язкового складника сучасного акордеонного виконавства. Серед них:

1) знакова автентика як точне відтворення нотного тексту, що є необхідним у виконавстві, зокрема у процесі адаптації

твору для інших інструментів (перекладення/аранжування/транскрипція);

2) змістова автентика як відповідність характеру музики, стилістично-жанрових особливостей, змісту твору, закладених композитором;

3) художня автентика як відповідність гри творчому задуму композитора, його інтенцій, прагнень, а також особистісне виконавське розуміння твору.

Так, бачимо, що автентика присутня на всіх етапах роботи над музичним твором і є невід'ємним складником музичної інтерпретації (від тексту до смислу, від композитора до виконавця). Виконавець може спрямовувати творчий процес на максимальну відповідність композиторському задуму або інтерпретувати текст, спираючись на особистісне розуміння. Відповідно, автентично-творча активність виконавця може визначатись такими концепціями:

– автобіографічною, яка спрямована на втілення композиторського задуму (пов'язана з тим, що композитор завжди трансформує особисті життєві переживання у художньо-звукові; етичні вчинки – в естетичні; емпірично-практичну реальність – у художню. Посередником у цьому процесі є виконавець, який переживає/співпереживає разом із композитором);

– оригінально-авторською, яка спрямована на індивідуальне бачення виконавця (визначається як власний автентичний внесок у творчому процесі виконавської інтерпретації, духовно-практичне діяння виконавця у пошуку ціннісних індивідуальних орієнтирів і їх вираження у звуковій матерії. Виконавець стає автором нових особистісних смислів та переживань; центральне місце посідає власне прочитання музичного твору, індивідуальна еманация історичних стильових ідей. У цій концепції виконавець постає автором інтерпретації).

Виходячи з вищесказаного, можна спробувати визначити поняття **автентичності акордеонного виконавства** як сукупність творчо-духовних дій, які охоплюють усвідомлення виконавських традицій (знання історично-соціальних подій епохи, композиторського стилю, умов написання музики), репрезентацію знакової системи (її адаптацію до сучасної комунікативної ситуації), визначення особистісного виконавського ставлення до історично-ціннісного об'єкта (тексту), вираження емоційно-чуттєвого стану та настрою. Основним елементом

таких процесів є виконавська справжність і щирість творчих дій та інтенцій. Власне кажучи, саме це наділяє кожне виконання автентичністю, оригінальністю та змістовністю.

Так, ми можемо спробувати співвіднести автентичність із взаємопов'язаними категоріями **Простору, Часу і Смыслу**. У просторі завжди відбуваються певні події, які (як в онтологічному, так і в художньо-естетичному аспектах) пов'язані з особистісним переживанням/співпереживанням. Час виступає як чинник надбання творчого досвіду, який є передумовою глибинного виконавського розуміння та переживання, усвідомлення власних інтенцій у творчому процесі виконавської діяльності, тобто виконавська самоактуалізація. Смысл визначається цілісністю, що завжди пов'язана з переживанням та особистісним становленням, яке можливе тільки з досвідом. Отже, автентичне виконання передбачає **розуміння історичних особливостей епохи**, в якій написана музика (простір), **виконавський досвід (час)** і **особистісне переживання виконавця (смысл)**.

Когнітивне засвоєння історичних особливостей епохи скеровує до терміна історично інформованого виконавства, який був широко поширеним у країнах Західної Європи. Цей напрям актуальний для текстологічного підходу вивчення музики, зокрема музичної лексики, розкриває раціональний аспект та виконавські традиції певної епохи. Метою історично інформованого виконавства є максимально близьке виконання до історичного архетипу за допомогою старовинних інструментів. Однак можемо припустити, що цей напрям не передбачає індивідуального пошуку розуміння, особистісного бачення, виконавсько-інтерпретаційного процесу, оскільки спрямований на детальне вивчення традицій, композиторської творчості шляхом систематичного наукового пошуку. Спираючись на це, можемо спробувати розглядати поняття автентичності як більш глибинний процес виконавської творчості, який охоплює автобіографічну та оригінально-авторську концепції, а історично інформоване виконавство – як процес усвідомлення історичних традицій виконавства, пов'язаних із часовими змінами (акцентуація на автобіографічній концепції). Так, стає зрозумілим, що автентичне виконавство має більш широке розуміння, а ПВ¹ – вузьке, в центрі якого перебуває музичний текст.

¹ Історично інформоване виконавство

Історично інформоване виконавство переходить від раціонального аспекту до психологічного завдяки диригенту **Теодору Курентзісу**, який на прикладі власних інтерпретацій започаткував більш глибоке розуміння цього напрямку.

Психологічний аспект ІВ спрямовує виконавця стати автором/співавтором, «ужитись» у роль композитора, перейняти його емоційно-чуттєвий стан, максимально наблизитись до інтенціональної сторони композиторської творчості. Це так званий «духовно-інтуїтивний зв'язок», який найбільше виражається під час безпосереднього виконання, коли звукове поле композитора-виконавця-реципієнта заповнюється смисловим навантаженням та злиттям емоційної сфери. Саме так починається етап одухотворення тексту, його модифікація у живу звукову матерію. На думку приходять слова М. Бахтіна про те, що «автор виражає себе тільки через героя» [1, с. 63], де автор виступає у ролі композитора, а літературний герой трансформується у виконавця, який через історичні епохи передає композиторський задум, одухотворяючи його у сучасному часовому просторі. Однак цей процес має двосторонню спрямованість, адже виконавець так само повинен стати автором, відкрити у собі думки та прагнення композитора. Тобто виконавець виражається через автора, через композиторську творчість, а композитор — через виконавця. Таким чином, «мистецтво дає нам можливість замість одного пережити декілька життів, чим збагатити власний досвід» [1, с. 77]. У цьому контексті виконавський автентичний досвід передбачає можливість переживати концертне виконання як неповторну художню подію, яка щоразу наповнюється іншими емоційно-чуттєвими станами та смисловим навантаженням.

Якщо розглядати історично інформоване виконавство з психологічної точки зору, то, безумовно, ми наблизились до вищенаведеного розуміння автентичності як духовно-інтерпретаційного процесу, психологічне значення якого також залежить від виконавських інтенцій та творчих завдань (конструктивна, текстологічна, жанрово-стильова реконструкції). Зважаючи на все вищесказане, можемо спробувати визначити декілька підходів до автентичного виконавства, а саме:

– органологічно-інструментальний (реконструкція старовинних музичних інструментів, як-от клавесин, віола да гамба, архлютня та ін. (А. Долмеч). Оскільки кожний музичний інструмент має свої технічні й звукові, артикуляційні

особливості, то це зумовлює темброву, штрихову, артикуляційну автентики, що максимально наближує до історичного звучання твору);

– емпірично-практичний (реконструкція нотного матеріалу та його адаптація до конструктивних особливостей інструменту (акордеона) зі збереженням основних автентичних засад та виконавських традицій);

– жанрово-стильовий (реконструкція стилю в історичній дистанції/автентико-стильова інтерпретація в різних напрямках та жанрах).

Явище виконавської автентики як ціннісного нового звучання, як зазначалось вище, можна інтерпретувати з різних позицій, у різних жанрах та стилях. Безумовно, репродукція барокової музики передбачає дотримання історичних традицій виконавства, які допомагають передати дух епохи, естетичні норми і традиції. Сюди належать темброві, темпові, артикуляційно-штрихові, динамічні засоби, принципи мелодичної орнаменталізації. Як відомо, авторські позначення темпу, динаміки у нотних текстах цієї епохи відсутні (Urtext). Це, з одного боку, ускладнює прочитання нотного тексту і розуміння композиторського задуму, а з іншого – спрямовує до індивідуальної виконавської інтерпретації, тобто оригінальності та автентичності, адже найбільш автентичним буде таке виконання, яке досягне найвищого ціннісно-сміслового вираження.

Спираючись на це, можемо спробувати визначити рівні автентичного акордеонного виконання барокової музики:

– історичний (термін Н. Арнокура) – пошук інтерпретаційної моделі, яка передбачає максимальну відповідність естетично-стильовим традиціям цієї епохи. За В. Ландовською, таке виконання є монотонним і «приглушеним»;

– емотивно-стильовий – в основі закладені виконавські традиції, які зазнали модифікаційних процесів, пов'язаних з адаптацією нотного тексту до можливостей інструмента (акордеона) та розширенням емоційно-чуттєвої сфери (у межах стилю);

– експресивний – позначений гнучкою динамікою, зміною руху, яскравою агогікою, тобто яскраво вираженою виконавською емоційністю з мінімальною відповідністю естетично-стильовим традиціям епохи.

У будь-якому разі виконання барокової музики на акордеоні вимагає трансформації тексту та його особливостей. Так,

наприклад, виконання клавірної музики Й.С. Баха має певні технічні труднощі, серед яких такі, як обмеженість акордеонного діапазону і темброва відмінність правої та лівої клавіатур (на відміну від клавесина чи сучасного фортепіано). Незважаючи на це, втілення артикуляційно-штрихових та динамічних особливостей допомагають наблизитись до історично-естетичних норм епохи бароко, що відповідає емотивно-стильовому рівню (трансформація тексту до технічних можливостей інструменту). Але автентичність – це не тільки максимальна відповідність традиціям, а й особистісне переживання твору, формування духовної сфери виконавця. Це дозволяє розглядати автентичність у **стильовому** (відповідність виконання історичним традиціям), **текстологічному** (музичний твір виступає як автентичний феномен) та **психологічно-особистісному** (творча самоактуалізація виконавця) аспектах. Саме тому вагоме значення має музично-творча єдність таких аспектів у виконавському процесі.

Н. Арнонкором виокремлює два підходи до старовинної музики: перший підхід переносить її у сучасність, другий – намагається показати її через призму епохи, в яку вона виникла. Перший підхід пов'язаний із тим, що, на думку дослідника, музична мова завжди тісно пов'язана із сучасністю. Відомо, що мистецтво часто випереджає чи попередає певні історично-культурні події. Другий підхід ніби переносить виконавця у минуле (за допомогою теоретичного вивчення історично-суспільних подій, музичного виконавства, композиторської творчості та ін.).

Цей підхід є дещо схожим на «*класично-романтичний*» (спірання на романтичне виконання барокової музики) та «*історичний*» (спірання на традиції) підходи до виконавського напрямку, де найяскравіша відмінність полягає у ставленні до нотного тексту та в інструментальному виборі виконання. М. Друскін досить скептично ставився до перспективи відродження звукового простору іншої епохи, адже, як зазначалось вище, в умовах теперішнього часу ми не можемо досягнути абсолютно точного виконання старовинної музики, що пов'язано зі зміною комунікативно-творчої ситуації та історичною дистанцією.

Що стосується сучасного музичного мистецтва, то з позицій автентичності центральними стають поняття **авторського стилю** та **оригінальної ідеї**. Це ставить перед виконавцем

завдання іншого значення, що пов'язано зі зміною музичної лексики, стилістики, появою новаторських технічних засобів та відсутністю/скороченням історичної дистанції. Автентика у сучасній музиці виявляється більше з психологічно-особистісної (оригінальність композиторського стилю та виконавського прочитання як творча самоактуалізація) та текстологічної (твір як автентичний феномен) сторін.

Виходячи з традиційної інтерпретації поняття автентики, можна допустити, що цей термін доцільний тільки у процесі виконання старовинної музики. Проте, як сказано вище, автентичність виявляється у ціннісно-смісловому виконанні, що можливе не тільки у бароковій музиці. Сучасна музика також вимагає розуміння композиторського задуму, індивідуального виконавського осмислення, органологічної адаптації, особистісного погляду та творчого підходу виконавця. Це наштовхує на міркування про те, що виконавська автентичність у широкому розумінні є у всіх жанрах та напрямках, де жанр у перекладі з французької «genre» – манера, різновид, який має низку змістовних особливостей. Додамо, що жанр – це «оригінальна манера», завжди автентична, яка має своє ціннісно-семантичне наповнення. За М. Бонфельдом, «жанр – це одна з найбільш розповсюджених загальноестетичних категорій. Властивість жанру – завжди оновлюючись, зберігати своє минуле – визначило його як зосередження творчої пам'яті (Бахтін)» [3, с. 77]. Тобто жанр оновлюється у новому часовому просторі, в іншій комунікативній ситуації, однак не втрачає рис минулого, є культурним надбанням, історичною пам'яттю. «Жанр у музиці – найбільш сконцентроване, закріплене в історичному часі і в цілісній єдності поєднання окремих ознак художньої дійсності [3, с. 77]. Таким чином, жанр набуває рис культурно-естетичної діалогічності та об'єднує період написання музики і період її виконання (старовинна музика), постає цілісністю ознак художньої дійсності. М. Бонфельд писав, що знання музичних жанрів – це дорога до осягнення смислу музичного твору [3, с. 78]. Так, жанр є семантичною ланкою, яка активізує автентично-творчу діяльність. Це приводить до утворення таких понять, як **«жанрова автентичність»**, **«часова (історична) автентичність»**, **«смішова (стильова) автентичність»**.

Як бачимо, автентично-творча активність у процесі відтворення сучасної музики виявляється у цілісності авторського

стилю, виконавського розуміння та оригінальності ідей. Авторський стиль постає як цілісна система художньо-естетичних ознак музичної лексики; виконавське розуміння – як сукупність особистісних інтенцій, прагнень, виражених у відтворенні нотного тексту; оригінальність ідей – як інсайт/осаяння. Загалом, автентичне виконання – це жива художня подія, наділена духовним смислом.

Висновки статті дозволяють визначати автентичність як основу акордеонної виконавської творчості, яка ставить складні художні завдання і творчі інтенції. Ними є цілісність когнітивного розуміння, смислу та створення живої художньої події, де виконавець стає автором. Автентичність визначається виконавським проживанням музичного твору, духовно-естетичною спрямованістю творчих дій та оригінальністю інтерпретації. Безумовно, кожна виконавська інтерпретація особлива, оскільки виконавець як автор та особистість посідає своє єдине та неповторне місце у творчості та житті. Вищесказане дозволяє говорити, що ці творчі підходи та концепції спрямовують на визначення явища автентичності як актуальної категорії сучасного музичного виконавства, зокрема акордеоністики як нового напрямку музикознавчої науки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. 20-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. Москва : Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
3. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.
4. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
5. Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 637 с.
7. Друскин М. Йоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 384 с.
8. Ландовская В. О музыке. Москва : Радуга, 1991. 440 с.
9. Маслоу А. Мотивация и личность. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 478 с.

10. Роджерс К. Искусство консультирования и терапии. Москва : Эксмо, 2002. 976 с.

11. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків: науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1986) Author and hero in aesthetic activity. M. M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity. 20th ed. comp. S. Bocharov. Note S. Bocharova and S. Averintseva. M.: Art. [in Russian].

2. Bakhtin M. (1986) Aesthetics of verbal creativity: 2nd ed.; comp. S. Bocharov; approx. S. Averintseva and S. Bocharova. M.: Art. [in Russian].

3. Bonfeld M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (Experience of systematic analysis of musical art). Part 1. Abstracts. M. : MGZPI. [in Russian].

4. Vygotsky L (1986) Psychology of art. M.: Art. [in Russian].

5. Vygotsky L. (1999) Thinking and speech: Ed. 5, ref. M.: Labyrinth. [in Russian].

6. Gadamer H.-G. (1988) Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics. M.: Progress. [in Russian].

7. Druskin M. (1982) Johann Sebastian Bach. M. : Music. [in Russian].

8. Landovskaya V. (1991) About music. M. : Raduga. [in Russian].

9. Maslow A. (1999) Motivation and personality. SPb: Eurasia. [in Russian].

10. Rogers K. (2002) The Art of Counseling and Therapy. M. : Eksmo. [in Russian].

11. Harnonkurt N. (2002) Music as a language of sounds: popular science publication. S.: Sobor. [in Ukrainian].

УДК 78:7.079

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-20>**Вадим Іванович Колосок**

ORCID: 0000-0003-2249-5799

*аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
режисер радіопрограм Українського радіо
kolosok@ukr.net*

СКЛАДНИКИ КОМУНІКАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СУЧАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТА МАСОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ, СТРУКТУРА, НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ

*Метою роботи є виявлення ключових принципів взаємозв'язків окремих ланок музичної комунікації, об'єднання фізичних та віртуальних складових частин цього процесу в загальну структуру комунікаційних контактів у сучасному академічному і масовому музичному мистецтві. **Методологія дослідження** ґрунтується на системно-аналітичному методі (феномен музичної комунікації розглядається як система комунікативних ланок, елементи якої перебувають у єдності і формують своєю взаємодією цілісність); порівняльно-історичному (зіставлення особливостей музично-комунікативних процесів у XVII–XIX, XX та XXI століттях); методах аналізу даних та інтерпретації показників. **Наукова новизна** роботи полягає у доповненні загальноприйнятої схеми взаємозв'язків суб'єктів музичної комунікації новими ланками, що відповідають найновішим дискурсам комунікативних контактів у сучасному академічному мистецтві та масовій культурі. **Висновки.** Феномен музичної комунікації є складною системою комунікативних ланок, елементи якої перебувають у структурній єдності і своєю взаємодією формують загальну цілісність. Нами запропоновано таку базову структуру комунікації у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві: композитор – твір – виконавець – медіаформа твору – комунікативний простір – слухач. Додатковими комунікаційними ланками цієї структури вважаємо видавця, редактора, музикознавця, критика (блогера), педагога-консультанта, автора обробки, диригента (керівника виконавського колективу), звукорежисера аудіозапису, відеорежисера, продюсера, саундпродюсера, саунддизайнера, артдиректора, звукорежисера концерту та режисера трансляції. У роботі наведено схему структури музичної комунікації, де стрілками вказано напрямок комунікативного процесу (однобічні стрілки) чи комунікаційної взаємодії елементів системи (двобічні стрілки). Також створено таблицю*

«Роль основних ланок музичної комунікації», де проаналізовано кілька найважливіших, на наш погляд, елементів музично-комунікативного процесу в сучасній академічній і масовій музичній культурі України.

Ключові слова: музична комунікація, комунікаційні ланки, композитор, твір, виконавець, медіаформа твору, комунікативний простір, слухач, академічне музичне мистецтво, масове музичне мистецтво.

Kolosok Vadym Ivanovych, Postgraduate Student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of National Academy of Culture and Arts Management, Director of Radio Programs of Ukrainian Radio

Components of communication processes in modern academic and massive musical art of Ukraine: historical prerequisites, structure, directions of research

Research objective is to identify the key principles of interconnection of individual parts of musical communication, combining the physical and virtual components of this process into a general structure of communication contacts in modern academic and massive music art. **The research methodology** is based on the system-analytical method (the phenomenon of musical communication is considered as a system of communicative links, the elements of which are in unity and form an integrity through their interaction); comparative-historical (comparison of features of musical-communicative processes in the XVII–XIX, XX and XXI centuries); methods of data analysis and interpretation of indicators. **The scientific novelty** of the work lies in supplementing the generally accepted scheme of relationships of the subjects of musical communication with new links that correspond to the latest discourses of communicative contacts in modern academic art and mass culture. **Conclusions.** The phenomenon of musical communication is a complex system of communicative links, the elements of which are in structural unity and their interaction forms a common integrity. We have proposed the following basic structure of communication in contemporary academic and massive art: composer – work – performer – media form of the work – communicative space – listener. Additional communication links of this structure include: publisher, editor, musicologist, critic (blogger), teacher-consultant, author of the arrangement, conductor, sound engineer, video director, producer, sound producer, sound designer, art director, director broadcasts. The diagram of the structure of musical communication is given in the work, where the arrows indicate the direction of the communicative process (one-sided arrows) or the communication interaction of the system elements (two-sided arrows). The table “The role of the main links of musical communication” created, which analyzes some of the most important, in our opinion, elements of the musical-communicative process in modern academic and massive music culture of Ukraine.

Key words: musical communication, communication links, composer, work, performer, media form of the work, communicative space, listener, academic musical art, mass musical art.

Актуальність теми дослідження. Швидкий розвиток інформаційних технологій упродовж останніх десятиліть дає нові імпульси змінам в усіх галузях суспільного і культурного життя, зокрема в музичному мистецтві. Ми стали свідками появи в Україні абсолютно нових музичних професій, таких як саундпродюсер, саунддизайнер, діджей, віджей тощо. У більшості мешканців нашої держави завдяки використанню сучасних гаджетів та мережі Інтернет з'явилася можливість доступу в будь-який час до величезної кількості творів світового і вітчизняного музичного мистецтва у вигляді медіа-файлів на інтернет-ресурсах та у соціальних мережах. Нині трансляції виступів українських і закордонних виконавців, концерти, вистави, музичні ток-шоу можна дивитися online або у запису необмежену кількість разів.

Такі зміни наочно демонструють стрімке зростання значення музично-комунікативних процесів як в особистому житті кожної людини, так й у вимірі усєї музичної культури загалом.

Епоха цифрових інформаційно-комунікаційних технологій додає усе нових складників до усталеного впродовж століть процесу музичної комунікації. Для багатьох людей, глибоко занурених в особливості сучасної масової культури, не викликають найменшого здивування такі твердження: «піти на концерт діджея», «ознайомитись із діджей-сетом», «звернутись до саунддизайнера», «отримати відгук від музичного блогера» тощо. І хоча усі ці комунікативні акти безпосередньо стосуються саме музичного мистецтва, музикознавча наука поки що не знайшла їм відповідного місця серед музично-комунікативних процесів. Так, **актуальним** є питання подальшого дослідження цих та інших феноменів маскультури, визначення їх зв'язків з академічною музичною традицією та створення розширеної моделі взаємодії різних ланок комунікації в процесі музичної діяльності.

Метою дослідження є виявлення ключових принципів взаємозв'язків окремих ланок музичної комунікації, об'єднання фізичних та віртуальних складових частин цього процесу в загальну структуру комунікаційних контактів у сучасному академічному і масовому музичному мистецтві.

Наукова новизна роботи полягає у доповненні загально-прийнятої схеми взаємозв'язків суб'єктів музичної комунікації новими ланками, що відповідають найновішим дискурсам

комунікативних контактів у сучасному академічному мистецтві та масовій культурі,

Виклад основного матеріалу. Різні аспекти комунікативних особливостей музичного мистецтва аналізують у наукових працях чимало українських та зарубіжних дослідників. Музикознавець (і музичний редактор колишньої фірми грамзапису «Мелодія») Ірина Орлова докладно розглядає музично-історичні передумови та закономірності виникнення такого технічного і художнього явища, як звукозапис [5]. Українська музикознавиця Олена Берегова досліджує новітні тенденції у сфері взаємодії академічного й масового музичного мистецтва з інформаційно-комунікативними технологіями [1]. Культуролог Марк Найдорф вивчає музичну комунікацію, що склалася на основі масових інформаційних каналів (радіо, телебачення, CD, DVD, Інтернет) [4]. Музикознавці Олександр Злотник та Валерія Шульгіна розбирають різноманіття комунікативних зв'язків та реалізацій мистецьких інтерпретацій музичного тексту в процесі виконання твору і сприйняття його реципієнтом [2]. Соціолог Ірина Сергеева займається вивченням соціокультурних джерел виникнення і розвитку масових музичних жанрів та поясненням їх комунікативних особливостей [6]. Культуролог Ірина Корсакова досліджує цілісний феномен музичної комунікації, адже в результаті зміни механізмів взаємодії в сучасних інформаційних умовах виникли нові музичні професії і, відповідно, нові суб'єкти музичної комунікації [3].

Очевидно, що першопочатковому етапу зародження музичної культури був притаманний так званий «первинний синкретизм», тобто нерозчленованість учасників процесу на виконавців і слухачів. Власне, ця ситуація зберіглася й дотепер у фольклорному мистецтві, де учасники, скажімо, народно-обрядового дійства виступають і дійовими особами, і заглибленими у процес глядачами, а часто й співавторами виконуваних музичних творів.

Фольклорне музикування припускає багатоваріантність (кожен виконавець має право заспівати одну й ту ж пісню по-своєму). Так само рівноправними є всі варіанти у тих музичних культурах, які орієнтуються на принцип виконавської імпровізації (як-от джаз чи азербайджанський мугам). Але в цих культурах обов'язково присутній розподіл на музиканта (майстра імпровізації) і слухача. На можливість саме

такої двокомпонентної «комунікативної формули» у сучасному мистецтві звертають увагу музикознавці Олександр Злотник та Валерія Шульгіна у статті «Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві»: «Головні учасники музичного комунікативного процесу: адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, інтерпретатори-виконавці), й адресат або реципієнт (перцепієнт) – одержувач повідомлення (слухачі, глядачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований художній твір [2, с. 33].

Європейська музична традиція, як відомо, розвивалася шляхом письмової фіксації музичних творів за допомогою спеціальних знаків – крюків, невм, а згодом нот. Завдяки добре розвинутій системі нотації будь-який музикант міг виконати чужий твір дуже близько до оригіналу. Це уможливило збільшення репертуару публічних концертів і зацікавлювало авторів до якнайточнішої фіксації своїх творинь.

Орієнтовно з XI століття діяльність європейських музичних майстрів починає поділятися на два види: створення й виконання власної музики та інтерпретацію чужих творів. Таким чином, відтоді й аж приблизно до середини XIX століття панівною комунікативною системою європейського професійного музичного мистецтва була «класична» тріада «композитор – виконавець – слухач». Радянська музикознавиця Ірина Орлова вважає основною «рушійною силою» стрімкого поширення європейським, а згодом й іншими теренами такого розподілу ланок комунікаційних процесів саме появу нот (спочатку рукописних, а згодом друкованих), котрі, «виконуючи функцію історичної пам'яті, стимулювали карколомну еволюцію музичного мистецтва» [5, с. 24]. Отож, на думку цієї дослідниці, «спосіб фіксації музичного матеріалу (або його відсутність) – один із визначальних факторів у формуванні музичної комунікативної системи певного типу» [5, с. 25].

Подальша еволюція музичної нотації, що за кілька століть досягла своєї межі, призвела до виокремлення приблизно із середини XIX століття, на думку І. Орлової, четвертого учасника тієї «комунікативної тріади», адже музичне мислення симфонізувалося, кількісний склад оркестрів повсякчас збільшувався, тому виникла необхідність у окремому майстрі інтерпретації – диригенті (тобто в художньому керівникові оркестру чи хору). «Поява в музичній культурі

фігури диригента – перший етап у формуванні виконавського блоку розповсюдження, який посяде панівне місце в системі музичної комунікації ХХ століття», – зазначала дослідниця [5, с. 28].

У своїй статті І. Орлова фактично наближається до визнання того, що не лише «живі» учасники процесу створення, інтерпретування та сприйняття музики (композитор, виконавець, диригент, слухач), а й віртуальні суб'єкти музичної комунікації, як-от нотний текст твору чи його аудіозапис, є такими ж рівноправними ланками системи музичної комунікації.

Отож, упродовж останніх десятиліть концепція трьох основних учасників музично-комунікативного процесу (композитора, виконавця й слухача, що відповідала базовим видам музичної діяльності – створенню музики, її виконанню та сприйняттю) почала поступово розширюватися у працях науковців. Сучасні дослідники, як правило, вважають за доцільне збільшення кола суб'єктів, що задіяні в процесі такої комунікації, але при цьому виокремлюють серед них основні сегменти, без наявності котрих вважають цей процес неможливим. Так, соціолог Ірина Сергеева в дисертаційній роботі «Особливості комунікаційних процесів масової музичної культури» одним із ключових елементів системи маскультури, який «починає і одночасно завершує «комунікаційний ланцюжок», вважає продюсера. У дослідниці цей «комунікаційний ланцюжок» складається з 5 компонентів: продюсер, автор, виконавець, слухач (глядач), критик. Далі І. Сергеева зауважує, що у цю схему варто включити інші складники, що виконують роль сполучника між елементами комунікації, і першість серед них належить засобам масової інформації [6, с. 8].

Культуролог Ірина Корсакова у дисертації «Музична комунікація: генезис та історико-культурні трансформації» пов'язує систему суб'єктів музичної комунікації зі структурою комунікативного акту: композитор (створення музичного дискурсу), виконавець (його актуалізація та інтерпретація), слухач (сприйняття дискурсу), критик (його оцінка) та продюсер (проекування музичного дискурсу) [3, с. 22]. В іншому місці своєї роботи вона перераховує ще декілька важливих, на її погляд, суб'єктів музичної комунікації: режисер, менеджер, аранжувальник, педагог і учень, майстер і новачок, професіонал і любитель [3, с. 6].

Музикознавці Олександр Злотник та Валерія Шульгіна виокремлюють таких суб'єктів музичного діалогу: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика тощо [2, с. 33].

Якщо вищезгадані дослідники використовували шлях кількісного збільшення основних суб'єктів музично-комунікативного процесу, то альтернативною, на наш погляд, є концепція розширення просторових характеристик цього процесу за рахунок додавання до нього таких нематеріальних об'єктів комунікації, як сам твір та канал його трансляції. Зокрема, музикознавиця Олена Берегова у статті «Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії» пропонує таку структуру художньо-комунікативного акту: композитор – твір – виконавець твору – канал трансляції – слухач. Додатковими ланками між митцем і слухачем, на погляд науковиці, є видавець, продюсер, редактор, критик тощо [1, с. 26, 27].

У вищезазначеній роботі О. Берегова докладно пояснює, що таке, на її думку, «канал трансляції»: «Уже понад 100 років трансляція художніх цінностей у галузі музичного мистецтва відбувається у двох «форматах»:

1) традиційного концертного виконавства (музична комунікація проходить безпосередньо в концертному залі);

2) у віртуальному звуковому та візуальному просторі через: електронні засоби масової комунікації (радіоефіри, теле-трансляції (як прямі, з місця події, так і в запису)); електронні аудіо- та відеоносії (CD, DVD тощо); мережу Інтернет (персональні та корпоративні вебсайти, соціальні мережі)» [1, с. 25].

На наш погляд, запропонована О. Береговою концепція взаємодії між різними ланками музично-комунікативних процесів є подальшим розвитком позицій, озвучених три з половиною десятиліття тому музикознавцем І. Орловою. Єдиним, із чим варто не погодитися, є універсальність використаного Оленою Береговою терміна «канал трансляції». Можливо, цей науковий вислів відповідав покладеним на нього функціям наприкінці 20 століття, коли поруч із концертним виконавством електронними засобами передавання інформації були лише радіо, телебачення і CD-диски. Нині ж, із розвитком комп'ютерної мережі Інтернет, «глобальна павутина» стала одночасно засобом пошуку, вибору

треку, кліпу чи трансляційного запису і водночас – каналом як «прямого», так і зворотного зв'язку між слухачем (глядачем) та іншими ланками музичного процесу (композитор, виконавець, продюсер, критик), зокрема через соціальні мережі. Тому ми пропонуємо використовувати термін, який трапляється у проаналізованих роботах кількох науковців, зокрема І. Корсакової, – «комунікативний простір». Це визначення, на наш погляд, вдало підходить для окреслення і концертного залу, де відбувається спілкування слухачів із музичним мистецтвом, і телерадіопростору, і віртуальної інтернет-мережі.

Так, ми вважаємо базовою таку структуру музичної комунікації у сучасному мистецтві: композитор – твір – виконавець – медіаформа твору – комунікативний простір – слухач. У запропонованій далі схемі структури музичної комунікації ці елементи виокремлено за допомогою геометричних рамок.

Аналізуючи ланку «композитор», варто зазначити, що особливістю сучасної масової культури є те, що люди, які генерують культурний продукт, часто залишаються маловідомими для слухачів. На анонімність автора і центральну роль виконавця у масовому музичному мистецтві вказує, зокрема, культуролог Марк Найдорф, зазначаючи: «Можна стверджувати, що у більшості випадків предметом масової комунікації є не сам по собі музичний текст, а образ артиста, що подається в процесі його виконання» [4, с. 70].

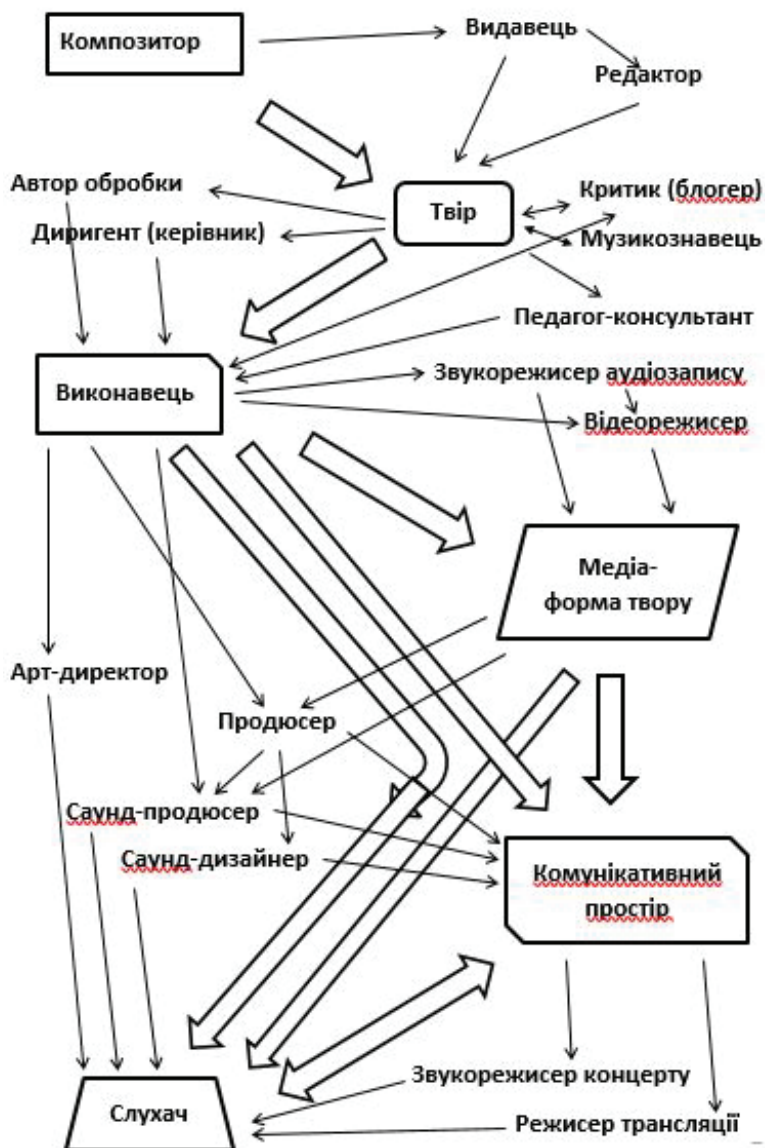
Під поняттям «твір» ми, як й інші дослідники, зокрема О. Берегова, розуміємо композиторський задум, нотний текст, партитуру, тобто той вигляд твору, який обов'язково потребує подальшого його відтворення виконавцем. Що стосується медіаформи твору, то якраз однією з особливостей сучасного масового мистецтва, на думку М. Найдорфа, є те, що слухачеві пропонується готовий (записаний) твір, який надалі відтворюється суто технічно, абсолютно не залежно від волі й зусиль виконавців [4, с. 72]. У більшості випадків нині у комунікативному процесі використовується готовий відеокліп чи аудіофайл. Під час виконання академічної музики у концертному залі ця ланка може бути відсутньою, але під час концертів масового музичного мистецтва майже завжди використовується фонограма, зокрема інструментального супроводу.

До шести базових, на наш погляд, елементів комунікаційного процесу ми додали й інших суб'єктів музичної комунікації, деякі з цих ланок комунікаційного процесу були окреслені в проаналізованих наукових працях. Зокрема, між «композитором» і «твором» пропонується розмістити професії видавця і редактора, які своєю діяльністю допомагають поширенню нотної версії авторського творіння; між «твором» і «виконавцем» ми розташували тих, хто допомагає процесу якісної інтерпретації композиторського і виконавського задуму: музикознавця, критика (блогера), педагога-консультанта, автора обробки, диригента (керівника виконавського колективу). Між «виконавцем» і «медіаформою твору» перебувають, на нашу думку, звукорежисер аудіозапису та відеорежисер; між «виконавцем» і «комунікативним простором» – продюсер, саундпродюсер, саунддизайнер; між «виконавцем» і «слухачем» ми розташували артдиректора, між «комунікативним простором» і «слухачем» виокремили звукорежисера концерту та режисера трансляції. Ті види музичної діяльності, які не потрапили до цього списку, як правило, близькі до одного з використаних нами понять (наприклад концертмейстер або діджей – це різновиди виконавця музики).

Стрілки на схемі вказують напрямок музично-комунікаційних процесів: композитор створює твір, а педагог-консультант допомагає виконавцеві його вивчити тощо. Двобічні стрілки означають взаємодію в обох напрямках, адже висловлені критиком зауваження постійно допомагають виконавцеві змінювати своє прочитання музичного твору; медіаформа твору за допомогою комунікативного простору може випадково чи цілеспрямовано потрапити до слухача, але останній і сам має змогу звернутися до такого простору (як-от мережі Інтернет) у пошуках улюбленої композиції тощо.

Пропонуємо також таблицю «Роль основних ланок музичної комунікації», де проаналізовано кілька важливих, на наш погляд, елементів музично-комунікативного процесу в сучасній академічній та масовій музичній культурі. Під час складання таблиці нами частково використано матеріали зі статті «Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії» музикознавиці Олени Берегової [1, с. 32].

Схема структури музичної комунікації



Таблиця 1

Роль основних ланок музичної комунікації

Ланки музичної комунікації	Академічна музична культура	Масова музична культура
1	2	3
КОМПОЗИТОР	Непересічна особистість, музикант високого рівня. Вчиться у професійних навчальних закладах тривалий період часу.	Не завжди є професійним музикантом. Часто залишається для слухача анонімним або маловідомим, як правило, перебуває «в тіні» образу виконавця.
ТВІР	Оригінальний як за змістом, так і за набором засобів музичної виразності. Банальність може використовуватися як один із таких засобів. Має некомерційний характер. Візуальна складник відіграє все більшу роль. Це принципово унікальний, «штучний» товар.	Не завжди оригінальний, але яскравий за змістом чи засобами виразності. Візуальний складник відіграє дуже велику роль. Має принципово багатотиражний характер, орієнтований на шоу та комерційний успіх. У свідомості слухачів, як правило, пов'язується не з композитором, а з виконавцем.
ВИКОНАВЕЦЬ	Співавтор твору, допомагає розкрити його глибинний зміст. Вчиться у професійних навчальних закладах тривалий період часу.	Може не мати музичної освіти. Яскрава особистість, чий образ іноді створюється зусиллями продюсерів та іміджмейкерів. Часто основну музичну роботу з надання твору особливих рис виконує саундпродюсер, а голос виконавця може бути лише «живим інструментом» для цього.

Продовження таблиці 1

1	2	3
САУНДПРО-ДЮСЕР	Використовується дуже рідко, наприклад, у оркестрових колективах, яким доводиться регулярно робити студійні аудіозаписи (приклад – Лондонський симфонічний оркестр)	Співавтор твору. Як правило, має професійну музичну освіту і великий досвід. Часто виступає ще й аранжувальником та/або звукорежисером. Фактично, є головною творчою ланкою у сучасній масовій музичній культурі, але залишається для слухачів маловідомим, перебуває «в тіні» виконавця.
ПРОДЮСЕР	Професійний менеджер. Як правило, творча особистість, пов'язана зі сферою культури. Організатор мистецьких акцій і фестивалів, часто ці події співфінансують державні структури та органи місцевої влади.	Професійний менеджер, керує групою фахівців, основне завдання яких – допомогти яскравому солісту чи гурту досягти комерційного успіху. Як правило, співпрацює з кількома виконавцями. Для слухачів залишається маловідомим.
КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР	Як правило, представляє собою акустичний концертний зал, іноді телерадіотрансляції відповідних музичних творів, досі використовуються CD- й DVD-диски, є також чимало професійних, любительських записів у мережі Інтернет.	Дуже багато «мікрофонних» майданчиків – від маленьких сцен до стадіонів, величезна комерційна індустрія шоу-бізнесу, «прямі» трансляції на ТБ, радіо та в Інтернеті, безмежна кількість аудіо- та відеофайлів на інтернет-сайтах, відеохостингах та у соціальних мережах.

Продовження таблиці 1

1	2	3
СЛУХАЧ	Як правило, інтелегентний, освічений, вибагливий, віддає перевагу концертним формам спілкування з музикою, аніж знайомству з аудіо-, відеозаписами творів у відеохостингах чи соціальних мережах.	Зразки масової культури, як правило, не потребують від слухача інтелегентності, освіченості. Слухач звикає до схожих творів у масмедіа, нав'язливих телепроектів, прямоефірних шоу, процесу обміну файлами у соцмережах. Із легкістю знаходить в Інтернеті улюблений відеокліп чи аудіозапис.

У таблицю «Роль основних ланок музичної комунікації» ми включили такі елементи комунікативної структури: композитор – твір – виконавець – саундпродюсер – продюсер – комунікативний простір – слухач. Тобто до 5 елементів базової, на наш погляд, структури музичної комунікації нами було додано ще дві додаткові ланки: продюсера, роль якого нині є дуже важливою як в академічному, так і в масовому музичному мистецтві, і саундпродюсера, якого в умовах ХХІ століття ми вважаємо однією з центральних фігур масової музичної культури.

Продюсер мистецтва академічного спрямування, як правило, є відомою особистістю, вшанованою державними відзнаками; часто продюсування концертів і фестивалів є лише одним із видів діяльності такого митця (зокрема, продюсер Олександр Пірієв є й керівником музичної редакції каналу «Культура» Українського радіо, продюсер Василь Вовкун – генеральний директор-художній керівник Львівської Національної опери).

Не всі з досліджених нами продюсерів та саундпродюсерів масової культури мають відповідну фахову освіту. Так, продюсер і саундпродюсер Євген Філатов взагалі не має спеціалізованої музичної освіти (хоча батьки – випускники консерваторій), Продюсер Юрій Нікітін не став завершувати навчання, розпочав у Київському інституті культури і мистецтв, але обидва ці фахівці мають величезний досвід роботи у своїй царині.

На наш погляд, у сучасній масовій культурі саундпродюсер є співавтором музичного твору й однією з головних творчих ланок музично-комунікаційних процесів. Роль цього митця у створенні кінцевого результату часто є важливішою, ніж роль виконавця.

Серед тих українських саундпродюсерів, творчість яких була нами проаналізована, кожен, як правило, співпрацює одночасно з кількома комерційно успішними музикантами: М. Бусін – з Magiv, Потапом і Н. Каменською, Pianoboy; С. Єрмолаєв та А. Ігнатченко – з гуртами «Kazka», «Неангелы», А. Приходько, В. Козловським; Є. Філатов – з Jamala, гуртом «ОНУКА», А. Данилком, Т. Кароль, Н. Могилевською, Гайтаною тощо.

Існує точка зору, що у сучасній масовій культурі чи не головну роль відіграє візуальний складник. Але проаналізовані нами дані демонструють, що музика для слухачів все одно залишається переважно аудіальним мистецтвом. Так, аудіоверсія пісні гурту «Kazka» «Плакала» (українською мовою), «викладений» у Інтернет-мережу, швидко набрав 50 000 000 прослуховувань – значно більше, аніж мешканців усієї України, тобто його, безсумнівно, прослуховували по кілька разів; також з'явилися, напевно, закордонні прихильники цього твору. Лише після такого значного успіху відеоролику режисером Катею Царик був створений оригінальний відеокліп, який на даний момент має понад 312 000 000 переглядів.

Вагоме значення у збільшенні контактів творів академічного мистецтва зі слухачами нині відіграють телебачення, відеохостинги й соціальні мережі. Таким чином, підтверджується висновок О. Берегової про збільшення ролі візуального складника у сучасній академічній музичній культурі завдяки впливу засобів масової інформації [1, с. 32]. На значну роль вищезазначеного чинника вказують навіть партитури деяких сучасних творів академічної музики, зокрема «Небесний. Щедрик» композитора Івана Небесного, де серед списку виконавців указано «мультимедіа» (на екранах під час виконання демонструються відеокадри з подій на Майдані Незалежності взимку 2014 року).

Висновки. Феномен музичної комунікації є складною системою комунікативних ланок, елементи якої перебувають у структурній єдності і своєю взаємодією формують загальну цілісність. На основі досліджених наукових робіт та зібраних

даних нами запропоновано таку базову структуру музичної комунікації у сучасному академічному та масовому мистецтві: композитор – твір – виконавець – медіаформа твору – комунікативний простір – слухач. Поняттям «твір» у цій структурі означено композиторський задум, нотний текст, партитуру; під поняттям «медіаформа твору» розуміється завершений (записаний і підготовлений до відтворення) трек, файл, кліп, ролик. Ця ланка може бути відсутньою, зокрема під час «живого», без використання фонограми, виконання академічних музичних творів. У поняття «комунікативний простір» ми включаємо: концертний зал, телерадіоефір, інтернет-простір.

У запропоновану схему структури музичної комунікації було включено ще кілька суб'єктів комунікації, а саме: видавця, редактора, критика (блогера), музикознавця, автора обробки, диригента (керівника виконавського колективу), педагога-консультанта, звукорежисера аудіозапису та концерту, відеорежисера та режисера трансляції, артдиректора, продюсера, саундпродюсера, саунддизайнера. Стрілками у пропонуваній схемі вказано напрямок комунікативного процесу (однобічні стрілки) чи комунікаційної взаємодії елементів системи (двобічні стрілки).

Кількісний і якісний аналізи зібраних під час дослідження даних дозволив зробити висновки, які не розходяться з результатами інших наукових робіт. В академічному мистецтві було констатовано провідну роль майстра-митця (композитора і виконавця), котрий, як правило, впродовж багатьох років здобуває фахову освіту; у ХХІ столітті суттєво зросла роль музичного продюсера; не зазнала змін принципова некоммерційність академічної музики; незважаючи на появу в інтернет-просторі чималої кількості записів творів академічного мистецтва, залишається значним інтерес слухачів до відвідування концертів і знайомства з музикою у «живому» виконанні.

У масовому музичному мистецтві відзначено такі особливості: переважальна анонімність авторів музики й текстів, центральна роль виконавця; можливість відсутності професійної музичної освіти у представників маскультури; нав'язування слухачам через ЗМІ штучно створеного виконавського образу; провідна роль музичного продюсера, особливо саундпродюсера, який іноді може виконувати також функції композитора, аранжувальника, звукорежисера. На основі дослі-

джених наукових робіт та зібраних даних створено таблицю «Роль основних ланок музичної комунікації», під час заповнення якої було частково використано матеріали музикознавця О. Берегової [1].

Підсумовуючи загальні тенденції сучасних музично-комунікативних процесів, варто вказати на такі з них: зростання значення візуального складника в академічній музиці і дуже велика її роль у масовій; значна роль яскравих особистостей (продюсерів, виконавців) як у академічній культурі, так і у масовій; до появи видатних досягнень у музичному мистецтві завжди причетні високопрофесійні митці, проте у маскультурі імена композиторів, поетів, аранжувальників, саундпродюсерів часто залишаються маловідомими слухачам.

У контексті цієї роботи лише частково вдалося дослідити різні аспекти складних і, як правило, різнорівневих процесів музичної комунікації. Тому вважаємо перспективи подальших досліджень у цьому напрямі багатообіцяючими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О.М. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2016. № 8. С. 24–35.

2. Злотник О.Й., Шульгіна В.Д. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2019. № 1 (вип. 40). С. 28–34.

3. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации : автореф. дис. ... докт. культурологии : 24.00.01. Москва, 2014, 48 с.

4. Найдорф М.И. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. *Вопросы культурологии*. Москва, 2007. Вып. 6. С. 70–72.

5. Орлова И. Предпосылки становления грамзаписи. *Рождение звукового образа: (Художественные проблемы в экранных искусствах и на радио)* : сб. статей / сост. Е. М. Авербах. Москва, 1985. С. 22–34.

6. Сергеева И.В. Особенности коммуникационных процессов массовой музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06. Саратов, 2004, 16 с.

REFERENCES

1. Berehova O. M. (2016) Akademichne muzychne mystetstvo ta suchasni informatsiino-komunikatsiini tekhnolohii: dyskurs vzaiedonii [Academic music art and modern information and communication tech

nologies: discourse of interaction]. *Aspects of Historical Musicology*, no. 8, pp. 24–35.

2. Zlotnyk, O. Y., Shulhina, V. D. (2019) Komunikatyvni funktsii khudozhnoho spilkuвання v muzychnomu mystetstvi [Communicative function of artistic conversation in the musical art]. *Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University are. Series: Art Studies*, no. 1, pp. 28–34.

3. Korsakova I. A. (2014) *Muzykalnaia kommunikatsiia: genezis i istoriko-kulturnye transformatsii* [Musical communication: genesis and historical and cultural transformations] (doctoral dissertation), Moscow: Moscow State Institute of Culture.

4. Naidorf M. I. (2007) Ob osobennostiakh muzykalnoi kultury massovogo media-prostranstva [On the features of the musical culture of the massive media space] *Issues of Cultural Studies*, is. 6, pp. 70–72.

5. Orlova I. (1985) Predposylki stanovleniia gramzapisi [Prerequisites for the formation of a gramophone recording]. *Rozhdenie zvukovogo obraza: (Khudozhestvennye problemy v ekrannykh iskusstvakh i na radio)* [Birth of a sound image: (Art problems in screen arts and radio)]. Moscow: Iskusstvo, pp. 22–34.

6. Sergeeva I. V. (2004) *Osobennosti kommunikatsionnykh protsessov massovoi muzykalnoi kultury* [Features of communication processes of massive musical culture] (PhD Thesis), Saratov: Saratov State Technical University.

УДК 78,03+782,1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-21>*Анастасия Ошанина*

ORCID: 0000-0003-1182-012X

*магистр социальных наук**Университета Париж-Декарт,**магистр музыкального искусства**Одесской национальной музыкальной академии**имени А. В. Неждановой**ochanina.anastasia@gmail.com*

СРАВНИТЕЛЬНО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА МАНОН В ОПЕРАХ Ж. МАССНЕ И ДЖ. ПУЧЧИНИ

Цель работы заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при смене языка либретто, в частности при сравнении либретто, написанных на двух романских языках (французском и итальянском) на примере образа Манон из опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини; в обосновании важности анализа литературного первоисточника и выявленных различий либретто. **Методология статьи** обусловлена соединением музыкально-текстологического и компаративного лингвистического подходов, задачами семантического интерпретативного анализа, предполагает развитие междисциплинарного направления музыковедения. После объяснения понятий оперного образа, либретто, а также вокальной специфики итальянского и французского языков будут исследованы образ Манон в италоязычной опере Дж. Пуччини «Манон Леско» и франкоязычной опере Ж. Массне «Манон». **Научная новизна** данного исследования заключается в новом подходе к анализу оперного образа, основанном на компаративно-лингвистическом анализе текста оперного произведения. Помимо анализа первоисточника опер и непосредственно либретто, в данной работе используется принципиально новый статистический метод анализа данных с помощью системы Max Reinert в программе IRaMuTeQ. Статистический анализ базируется на определении количества оккurrences, то есть повторов одного слова, синонима или выражения, их валентности, а также % НАРАХ – то есть тех слов, которые единожды встречаются в тексте и дают информацию о грамматических функциях, указывают на богатство языка. **Выводы.** Изучение либретто опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини, подкрепленное статистическим анализом, позволяет утверждать, что словесный язык влияет на передачу

оперного образу даже в случае использования двух языков романской группы (французского и итальянского), что открывает новые перспективы в изучении оперных либретто с помощью статистики и акцентирует внимание на важности слова как маркера национальных черт в построении оперного образа.

Ключевые слова: слово, образ, Манон Леско, опера Дж. Пуччини, опера Ж. Массне, сравнительный анализ, лингвистический анализ.

Ошанина Анастасія, магістр соціальних наук Університету Париж-Декарт, магістр музичного мистецтва Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Порівняльно-лінгвістичний підхід до інтерпретації образу Манон в операх Ж. Массне та Дж. Пуччіні

Мета роботи полягає у визначенні важливості лінгвістичного аспекту в переданні оперного образу і відмінностей, що спостерігаються за умов будь-якої зміни мови лібрето у двох романських мовах (французькій та італійській) на прикладі образу Манон з опер «Манон» Ж. Массне і «Манон Леско» Дж. Пуччіні, а також аналізу першоджерела, на якому засновані ці опери, та аналізу виявлених відмінностей. **Методологія статті** зумовлена поєднанням музично-текстологічного та компаративного лінгвістичного підходів, завданнями семантичного інтерпретативного аналізу, передбачає розвиток інтердисциплінарного напрямку музикознавства. Після пояснення понять про оперний образ, лібрето, а також мовну та вокальну специфіку італійської та французької мов буде досліджено образ Манон в італомовній опері Дж. Пуччіні «Манон Леско» і франкомовній опері Ж. Массне «Манон». **Наукова новизна** цього дослідження полягає в новому підході до аналізу образу з акцентом на словесний текст, новий компаративно-лінгвістичний напрям аналізу тексту оперного твору. Крім аналізу першоджерела опер і безпосередньо лібрето, в роботі використовується принципово новий статистичний метод аналізу даних за допомогою системи Max Reinert у програмі IRaMuTeQ. Статистичний аналіз базується на кількості оккurence, тобто повторів одного слова, синоніма або виразу, їх валентність, розвиток словесного корпусу, а також % НАРАХ, тобто тих слів, які одноразово трапляються в тексті, вони дають інформацію про граматичні функції і вказують на багатство мови. **Висновки.** Дослідження лібрето опер «Манон» Ж. Массне і «Манон Леско» Дж. Пуччіні, підкріплене статистичним аналізом, підтверджує, що словесна мова впливає на передання оперного образу навіть серед двох мов романської групи (французької та італійської), що відкриває нові перспективи у вивченні оперних лібрето за допомогою статистики й акцентує увагу на важливості слова як маркера національних рис у побудові оперного образу.

Ключові слова: образ, Манон Леско, Пуччіні, Массне, порівняльний аналіз, лінгвістичний аналіз.

Ochanina Anastasia, Master of Social Sciences of Paris Descartes University, Master of Musical Arts of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Comparative linguistic approach for image analysis of Manon character in operas of Puccini and Massenet

The purpose the work. The purpose of this work is to highlight the importance of a linguistic aspect in the interpretation of a character itself and also of possible emerging differences occurring at a staging of an opera work with a libretto written in different languages; that being, in particular, in two close roman languages – Italian and French. As an example, we use the same protagonist character – Manon – in the operas written by Giacomo Puccini and by Jules Massenet. **The methodology** of our paper hinges on the combination of the musical-textual approach and of the comparative-linguistic one, as well as on the ground problems of semantic-interpretative analyses, and offers overall a novel perspective for the development of a theoretical musicology. After explaining the concepts of opera, libretto, as well as the linguistic and vocal specifics of Italian and French – the image of Manon will be explored in Puccini's Italian opera "Manon Lescaut" and J. Massenet's French opera "Manon". **A scientific novelty** of this work consists in a development of a seminal approach based on a comparative-linguistic analysis of a text of an opera work. Apart of the analysis of the source text itself and more specifically, of librettos, here we take advantage of a principally new method of statistical analysis based on the Max Reinert system in the IRaMuTeQ software. Such an analysis relies on the number of occurrences, i.e. the number of repetitive encounters of the same word, a synonym, or eventually, of an expression, their valences, as well as on the so-called HAPAX – the number of words which are encountered in the text only once. Altogether, these characteristic properties mirror the richness and the diversity of the language. **Conclusions.** A comparative linguistic analysis of librettos of the operas "Manon" by Giacomo Puccini and by Jules Massenet, complemented by a statistical approach, permits us to conclude that the language itself influences the interpretation of a character even in the case when the librettos are written in semantically neighboring languages – French and Italian. This opens new vistas for the musicological analysis of librettos with the help of statistical approaches and emphasizes an importance of linguistic units as fingerprints of specific national features in opera works.

Key words: opera image, Manon Lescaut, Puccini, Massenet, comparative analysis, linguistic analysis, statistics.

Актуальность темы заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при любой смене языка либретто. Работа строится на гипотезе того, что оперный образ является совокупностью факторов, один из которых – словесный язык, который воплощён в опере благодаря либретто. Соответственно, если язык меняется, то и передача образа также,

так как язык несёт в себе исторические, культурные и психологические аспекты, которые передаются благодаря лингвистике, грамматике, орфоэпии.

Цель статьи заключается в определении важности лингвистического аспекта в передаче оперного образа и различий, наблюдаемых при смене языка либретто, в частности при сравнении либретто, написанных на двух романских языках (французском и итальянском) на примере образа Манон из опер «Манон» Ж. Массне и «Манон Леско» Дж. Пуччини; в обосновании важности анализа литературного первоисточника и различий либретто.

Основное содержание работы. Слово в опере взаимодействует с музыкой, делает её конкретно необходимой во вполне реальных, а не абстрактных обстоятельствах. Понятие «образ», если следовать общей трактовке, относится к таким терминам, как «изображение», «проецирование», «символ», «имаго», «облик», «вид», «подобие» [16, с. 694–695]. Что же касается оперного образа, то это и будет та картина, тот набор характеристик, которые будет отображать артист и воспринимать зритель. Его специфика заключается в том, что требуется соединение двух начал: деятельности либреттиста и композитора, а также воплощения текста исполнителями, дирижёром, режиссёром, оркестром [4]. Соответственно, так как образ является субъективным восприятием, в этом заключается сложность и многогранность в его создании на оперной сцене, а одним из факторов, влияющих на восприятие каждого образа, является языковая и социальная среда, культурные тенденции у исполнителя, композитора, либреттиста, постановщика и зрителя играют важную роль.

В музыковедении классический анализ образа героя непременно предполагает анализ средств музыкальной выразительности, музыкального сопровождения, лейтмотивов, а также мелодической линии партии персонажа, тогда же как на лингвистическом аспекте, самом произнесённом тексте, на силе слова и, соответственно, языке исполнения внимание акцентируется меньше. В оперной практике сложилось особое отношение к либретто, на который обращалось меньше внимания; созданному на основе произведений литературы или драматургии, обладающему высокими художественными достоинствами, ему отказывали в самостоятельной литературной ценности, считая скорее прикладным по отношению

к музыкальному тексту [3]. Либретто не несёт описательного характера и в этом смысле показывает лишь ограниченную часть языковых красок. В данном контексте словесный язык выражается в образе благодаря фразеологизмам, метафорам, прилагательным и сравнительным степеням, а также постановкой фразы и кульминационным точкам, динамике и ритму. Всё же, по мнению Боровицкой, любое художественное произведение является культурным артефактом, текстом культуры [5]. Таким образом, если воспринимать либретто как отдельное художественное произведение (как утверждает Лотман, 1992, цитированный Боровицкой [5]), то при описании персонажа одного первоисточника, но на разном языке, полученный образ будет различаться, так как любой образ аккумулирует в себе черты культуры автора, проявляя себя и в композиции, и в языковых средствах. Учитывая то, что каждый язык, даже среди одной лингвистической группы, несёт в себе определённый исторический, социальный, психологический и семантический багаж, можно ожидать различия в способах выражения образа одного первоисточника и даже среди двух редакций одной оперы именно по словесно-языковому фактору. Играет роль и национальная специфика, *«проявляющаяся как в литературном первоисточнике, так и в самой опере. Особо ярко выявляются различия в образах героев при сравнении их в операх, написанных на один и тот же сюжет, по одному и тому же первоисточнику, особенно в случае принадлежности композиторов к различным национальным школам»* [3, с. 143].

Относительно таких романских языков, как французский и итальянский, стоит упомянуть, с одной стороны, об их близости, так как в западной Европе различия между языками менее чётки за счёт исторических сплетений, главным образом из-за географии (Коэффициент матриц корреляции, показывающий процент сходства между языками, показывает $r=0.89$ между французским и итальянским, что говорит о огромном сходстве между этими двумя языками). С другой стороны, эти языки имеют некоторые отличия, которые влияют на оперное интонирование и построение образа. В языковой классификации французский стоит особняком как по фонетике, так и по орфографии и произношению. Это единственный из романских языков с назальными гласными. В плане музыкального текста, то у французского есть весьма специфическая черта в вокальном произношении из-за того,

что некоторые гласные, не произносящиеся в разговорной речи, вызвучиваются и выпеваются в вокальной линии.

В итальянском же разговорная и певческая речь не отличаются. Вероятно, из-за того, что современный итальянский язык развился именно на базе оперного искусства, итальянская техника пения и дикция столь схожи. Артикуляционные привычки голосового аппарата вырабатываются с детства, они дают голосу возможности в плане вокального звукоизвлечения. Ещё музыкант и педагог Никола Ваккай¹ соединял основы вокализации с естественной дикцией [7]. Специфику произношения создают произносимые двойные согласные и специфическое пропевание гласных (более или менее открытых в зависимости от контекста). Ударение падает на предпоследний слог с конца, в других случаях он прописывается и имеет смысловую нагрузку (к примеру временное обозначение «*avra*»). Таким образом, это даёт наибольшую свободу в использовании различных словосочетаний, которые будут удобны исполнителю в пении, и расширяет возможности либретто, которые будут удобны вокализации [8].

Что касается просодических элементов (тона, интонации, паузы), представляющих наибольший интерес в изучении музыкального искусства, в частности либретто, то французский и итальянский схожи в организации [14], но французский язык более ритмичный, нежели итальянский, и фраза включает от 3 до 7 ритмических групп. Эти особенности важны для изучения построения музыкальных фраз в оперном либретто, а также могут передавать национальный характер, отражающийся в оперном образе. В лингвистическом анализе выявляется, что французский язык, в сравнении с итальянским, более конкретен в описании терминологии, а также имеет больше уровней определения близости благодаря артиклям, нежели итальянский [2]. Грамматическая свобода итальянского языка позволяет орфоэпически адаптировать словесный язык к удобной вокализации. Данная текстовая специфика в итальянском и французском языке будет рассмотрена в данной работе на примере образа Манон, воплощённого в операх Ж. Массне и Дж. Пуччини.

¹ Никола Ваккай (1790–1848): Итальянский музыкант и педагог, старался описать и донести технику *bel canto* во всех своих аспектах и сложности, каким оно являлось в начале XIX века. Преподавал в Венеции, Триесте, Парме, Париже и Милане.

Литературный текст «Манон Леско» был написан Антуаном Франсуа Прево д'Экзиль в 1753-м году [1]. Как объяснял Монтеस्कье, глубокая человечность романа тронула французское общество [17]. Истинные чувства героев друг к другу затмевают поступки в глазах читателя и располагают к персонажам, несмотря на то, что один врёт, мошенничает, обманывает и доходит до убийства, а вторая продаёт своё тело. Что же касается образа Манон, примечательно то, что нет физического описания этой героини. Говорится о её красоте и о том, что она «выглядит как любовь». У каждого создаётся свое представление о внешности Манон, что делает её более похожей на мифического персонажа, несмотря на очень реалистическое создание её психологического портрета. Её типаж ветреной женщины, влюбчивой, но падкой на деньги, с неудачной судьбой, встречается во многих литературных жанрах того времени [15]. Героиня предстает как неисповедимое и неустрашимое женское начало, она стала символом женской непостижимости и лукавства. Впоследствии многие писатели обращались к образу Манон при создании своих персонажей, а сам же роман считается прототипом формы романтической прозы и эмблемой любовной мифологии запада [13].

У Ж. Массне «Манон» – лирическая пятиактная опера, написанная в жанре французской комической оперы (Opéra-Comique) на либретто Генри Мейлак и Филиппа Жиль, в которой партия Манон была написана для лирического сопрано и исполнена впервые Мари Эйльброн. В основе оперы лежит конфликт продажного общества и обречённости любви, эта полярность определяет «двоемирие сознания» главной героини [6; 11]. Описание образа Манон со слов Леско и Гийо делает акцент на внешности девушки «*красива, харизматична, с нежным взглядом и благородным лицом*» («*belle*», «*charmante*», «*doux regard et visage gracieux*») («Манон», акт I, с. 58; с. 80) [9]. Манон полна нежности и кокетства, это молодая девушка, которая отмечает красоту и богатые украшения присутствующих дам и мечтает о флиртной жизни в радости и денежном достатке, что создаёт образ легкомысленной и поверхностной натуры. Примечательно, что с самого начала оперы явственно появляются две инстанции: трепетный робкий Дё Гриё, говорящий о вспыхнувших чувствах, и Гийо, с первых же фраз представляющий своё богатство («Манон», акт I, с. 77–78). В тексте присутствует большое количество объективации:

например, о любви Манон говорит, используя части тела: не моя ли это рука (*ma main*), не мой ли голос (*ma voix*), не мои ли глаза (*mes yeux*), а говоря о грусти использует аллегорию столика (*ma petite table*). Церковь же выступает как инстанция, лишаящая свободы, как при угрозе ссылки в Монастырь, так и как разлучница с возлюбленным Манон. В характере Манон можно подметить затмевающее всё желание обладать тем, чего у неё нет: она сбегает с балета, на который очень хотела попасть (так как все светские дамы посещают театр), чтобы найти Дё Гриё, но и находясь рядом с ним она мечтает о роскоши и светской жизни Парижа. Натура Манон проявляется даже в финале оперы, когда Манон умирает. Засыпая, она просит Дё Гриё обнять её и держать крепче, а падающая звезда на небосклоне напоминает ей бриллиант, о чём она с улыбкой говорит Дё Гриё. В музыкальном плане мелодическая линия и оркестр поддерживают текст либретто. Речитативы подчёркивают лёгкость персонажа благодаря стаккато (смех). Легкомысленность девушки почти прямо выражается в технических пассажах и колоратурах.

В романе Прево образ Манон психологически противоречив, он одновременно и обаятельный, и отталкивающий. Что же касается Манон Ж. Массне, то ее личное обаяние преодолевает впечатление продажности и развращённости, настолько текст Манон написан «играючи» и «понарошку». Образ Манон у Ж. Массне — это образ не расчётливой дамы, а молодой девушки, по сути подростка, которая, вырвавшись от родителей и сбежав по дороге в монастырь, с жадной хочет успеть вкусить все прелести жизни. Её «продажность» — на самом деле следствие жизнелюбия, интереса к миру и любопытства юности, а любовь к богатству может расцениваться как истинное женское желание красиво выглядеть, одеваться, жить светской жизнью, что во многом является атрибутикой становления женщины. Её поступки — результат ошибок молодости, импульсивности, простоты и беспечности. Такая характеристика французской Манон во многом показательна для французской культуры того времени, в частности для Парижа с его бурной, весёлой жизнью. Различие между оперой Массне и первоисточником можно объяснить отражением эпохи: на смену смутному времени Регентства пришла «Прекрасная эпоха» — «*Belle époque*», охарактеризованная в обществе процветанием светской, артистической жизни и

либеральных тенденций в обществе, нашедших отражение в опере «Манон».

Статистический анализ показывает результат рассмотрения либретто по количеству оккurrences, то есть повторов одного слова, синонима или выражения и их валентности. В словесном тексте Манон на передний план по количеству оккurrences выходят следующие слова: «любить» (23окк.), «любовь» (20), «Манон» (17), «день» (15), «жизнь» (14), «смех» (12). Эти слова в действительности точно передают созданный образ девушки и две вступающие в конфликт инстанции её судьбы: любовь и светскую жизнь. Примечательно, что статистика отражает светлый образ, несмотря на трагедийную развязку сюжета. Также стоит отметить, что «любовь» у Манон в чём-то безлика, «Дё Гриё» или «рыцарь», «аббат» возникают в очень малой пропорции оккurrences, соответственно, встаёт вопрос об адресате данной «любви». Также Манон почти не обращается к окружающим её мужчинам напрямую, ни по имени, ни по званию, за исключением кузена Леско (9 окк.). Когда речь идёт о представлении Манон в глазах других участников её судьбы, на первый план выходят следующие оккurrences: «Манон» (60), «любить» (56), «приходить» (17), «красива» (14), «харизматична» (11). Таким образом, статистика подчёркивает эти черты образа и позволяет делать акцент на важности словесного текста либретто в интерпретации оперного образа.

Что же касается италяязычной Манон, премьера оперы «Манон Леско», написанной Дж. Пуччини в 1889–1892 годах по мотивам романа Аббата Прево, состоялась в Театре Реджио в Турине в 1893 году. Над либретто оперы на итальянском языке работали представители различных профессий, в том числе композитор и потомственный редактор Дж. Рикорди, композитор Р. Леонкавалло, либреттисты Л. Иллика и М. Прага, поэт Дж. Джакоза и журналист Д. Олива. С одной стороны, это придаёт либретто разносторонность и богатство знаний людей из нескольких профессий, а с другой – над французским либретто работали члены Французской Академии Литературы, что внесло в либретто более тонкие эпитеты и обороты, усиливая тот риск, что слово может мешать вокализации.

Образ Манон Дж. Пуччини с самого начала наполнен меланхолией, а драматическая линия присутствует с пер-

вого появления девушки (опять же в отличии от персонажа оперы Ж. Массне где есть переломный момент между легкомыслием и любовной трагедией). («Манон Леско», акт I, с. 77) [12]. Манон говорит об уже пройденной молодости и о времени, когда она была весела и смеялась, о прошлом; о том, что надежд больше нет, что будущее одно – монастырь. Эта смиренность с глубокой тоской делает персонаж непростым в понимании её решений и действий. С самого начала партии Манон поёт в нижней тесситуре, в основном остинато, что вызывает нарастающее драматическое напряжение. Для исполнения данной партии привлекается крепкое лирическое сопрано, все действие имеет музыкально однородное развитие, представляя собой единый поток, с нарастающей до апофеоза (предсмертная ария Манон) мелодическо-драматической линией. Голос должен обладать выносливостью, мощью и исключительной ровностью, а также потенциалом к выражению нарастающего драматизма действия целой палитрой разнообразных голосовых текстур и красок. В первой арии Манон поет об одиночестве и ужасе, который сковал её и мучает во внешне уютных покоях Жеронта. Она раскаивается и жалеет о сделанном выборе. В образе Манон в этих двух актах есть определенные черты Виолетты Верди: очень лиричный персонаж, трогательный и волнующий, наполненный глубокими переживаниями. Учитывая социальный статус Манон в этой опере, создается впечатление, что Манон просто сбежала из невыносимой для неё бедности во втором акте, но искренне любит Дё Гриё, а дилемма богатства, светской жизни и веселья не стоит перед ней так остро, как эти две инстанции могут проявлять себя в опере Ж. Массне. Когда же приходит время бежать с Дё Гриё, Манон с грустью оглядывает убранство комнаты, в которой жила. Её замешательство замечает Дё Гриё и упрекает Манон («*Tu всё та же, всё та же!*» – «*sempre la stessa, sempre la stessa!*» («Манон Леско», акт II, с. 158). Опять же стоит отметить, что по сравнению с первоисточником Манон не действует по расчёту, а поставлена в вынужденные обстоятельства, её сожаления – страх перед возможным будущим, полным материальных лишений и дискомфорта, непривычным для девушки. При том, она глубоко любящая девушка, влюблённая в своего Дё Гриё, и испытывающая то угрызения совести, то испуганное счастье, когда они находятся вместе. Стоит отметить, что опера

могла бы претендовать на то, чтобы восстановить Дё Гриё в попранных правах как в музыкальном, так и в драматическом плане, а также в отношении Манон к нему. Она искренне и глубоко страдает, и в глубине своих чувств более зрелая личность, нежели Манон Ж. Массне.

В опере Дж. Пуччини сюжет романа значительно «уплотнён», его содержание сконцентрировано, отброшен ряд эпизодов, сюжетных ходов и персонажей. Это действительно «лирические сцены по роману Прево». Дж. Пуччини отображает лишь отдельные этапы жизненной драмы героев, его мало интересует причинная связь событий, роман для него — повод создания впечатляющих, напряженных лирико-драматических сцен, объединенных одной психологической темой. Черты, изначально присутствующие в образе Манон, неизменны и только акцентируются с развитием драматического действия. Кульминацией является трагическая предсмертная ария несчастной женщины, одинокой, всеми забытой Манон. («*Sola perduta, abbandonata*» — «Одна, потеряна, брошена»). В музыкальном плане гармония необычно простая, на протяжении 37 тактов повторяются тоника и доминанта, поддержанные духовой группой (гобой). На первых словах арии «*Sola perduta, abbandonata*» композитором поставлено указание *p con la massima espressione e con angoscia* — пиано с максимальной выразительностью и тревогой. Слово «*angoscia*» в итальянском языке имеет несколько оттенков значения, каждое из которых может помочь исполнителю открыть новые грани интонации: 1) тоска, томление; 2) беспокойство, тревога; 3) горе. Человеческое чувство Манон, сложное и многоплановое, передано композитором в этом слове. Это предсмертное томление не имеет ничего общего со смертью Манон в опере Ж. Массне, где Манон вспоминает свою жизнь и наступающую смерть с неким смирением, согласием и спокойно засыпает, вспоминая счастливые моменты. Манон Дж. Пуччини мечется в агонии и глубоко раскаивается в своих ошибках. («*Всё моё ужасное прошлое предстаёт перед глазами!*» — «*Or tutto il mio passato orribile risorge*») («Манон Леско», акт IV, с. 227).

В этой финальной арии Манон вырывается всё долго томившееся в ней горе и страдание, а также страх перед смертью («*Я не хочу умирать!*» — «*Ah, non voglio morir!*») («Манон Леско», акт IV, с. 225–229). Во второй части арии резко меняется темп, *Allegro vivo*. Манон в «забытии» («*smemorata*»)

понимает, что именно она причина всех бед, что пройденный ею путь «запачкан кровью» — «Ah! Di sangue s'ù macchiato!». Крик отчаяния вырывается из ее груди, «со всей силой» («*tutta forza*») его поддерживает оркестр. Вся динамика сюжета, весь композиционный замысел направлены композитором на то, чтобы показать развитие образов главных героев, потому его привлекают именно сложные характеры. И в первую очередь — Манон — «первый по-настоящему законченный, сложившийся тип лирической героини Дж. Пуччини» [11].

Финал оперы был задуман композитором как единая сцена-дуэт, почти лишённая сценического движения, где все внимание сосредоточено на переживаниях героев, на постепенном угасании Манон и горе ее спутника. В последнем действии «мрачные, фатальные» темы сочетаются с реминисценциями любовных дуэтов [10]. Последние слова Манон о своей любви к Дё Гриё (они персонифицированы, она не говорит просто о любви, как Манон у Ж. Массне, а именно о своих чувствах к Дё Гриё). В итальянской опере почти отсутствует широко показанная в опере Ж. Массне характеристика французских нравов эпохи, жанрово-бытовые сцены подчинены любовной драме. Сам композитор говорил: «Ж. Массне воспринимает этот сюжет как француз — с пудрой и менуэтами, я же воспринимаю его как итальянец — с отчаянием и страстью» [11, с. 167]. По сравнению с «Манон» Ж. Массне, где Манон — явно центральный персонаж оперы, ей уделено наибольшее количество внимания и музыкального текста, и много сольных номеров, в «Манон Леско» — опере Дж. Пуччини, сценическое время и пространство поделено между Манон и Дё Гриё, преобладают дуэтные номера и вставки Дё Гриё. Трагизм в образе Манон тянется нитью с первого действия, словесный текст дополняется музыкальными приёмами, чтобы непрерывно нагнетать драматизм действия до трагического конца.

В статистическом плане наиболее частым является употребление слов из уст Манон о любви: «любимый» — «*amore*» (40), «любовь» — «*amor*» (16), «Манон» — «*Manon*» (10), «любить» — «*amare*» (9), «поцелуй» — «*bacio*» (8). Примечательно, что слова о богатстве и комфорте практически не встречаются в либретто (они в основном являются НАРАХ²,

² 19,67% НАРАХ

то есть встречаются единожды). Также интересно, что наиболее часто употребляемая форма – любимый – персонафицированная, она непосредственно обращена к Дё Гриё, что и ставит Дё Гриё на одну линию с Манон в этой трагической истории, в отличии от Манон Ж. Массне, где всё-таки на первый план выходит именно она и её жизнь, а не история любви двух людей. Образные целостность и единство явно проступает в опере, так же, как и было предпослано первоисточником Аббата Прево. О Манон же от ее окружения выходят на первый план следующие слова: «Манон» – «*Manon*» (44), «любимая» – «*amore*» (16), «побеждать» – «*vincere*» (14), «любовь» – «*amor*» (13), «красива» – «*bell'*» (13). Примечательно, что, как и у Ж. Массне, слова о любви наиболее значимы в тексте (любимая, любовь...) но, в отличие от французской оперы, нет столь подробного описания Манон; слова которые встречаются в тексте («Красива» и «Грустна», «Красота») скорее безличны. Стоит также отметить, что итальянцы используют большее количество прилагательных (76 различных, 121 оккуненции), нежели французы (52 различных, 113 оккуненций), что делает речь более богатой, выпуклой, красноречивой и, соответственно, эмоциональной. Если сравнивать, можно заметить, что в итальянском либретто присутствует большее количество слов НАРАХ (19,67% в итальянском против 10,32% во французском), то есть тех, которые упоминаются единожды, что говорит о разнообразии используемых терминов.

Научная новизна данной работы состоит, во-первых, в развитии нового компаративно-лингвистического подхода к анализу текста оперного произведения, в создании перспективы сравнительного изучения учитывая национальных особенностей французского и итальянского языков, позволяющего апробировать лексико-статистический подход к жанровой форме оперы в целом, вводя новый параметр семантического структурирования оперного материала. Во-вторых, данное исследование способствует преодолению того факта, что до сегодняшнего дня анализ либретто остается труднодоступной сферой, находящейся на стыке лингвистики и музыковедения, потому и не выступает самостоятельным объектом исследований. Наконец, соединение изучения либретто и математически-статистического анализа открывает принципиально

новый подход, он находит в данной работе подтверждение своей целесообразности.

Выводы позволяют убедиться, что именно сравнительный, статистически углубленный и верифицированный анализ оперных либретто, написанных на французском и итальянском языках, выявляет существенную разницу в трактовках образа Манон. В повести Манон – вдохновительница всех мошеннических проделок, обманщица, воровка, эта порочность приводит ее в тюрьму. В интерпретации Ж. Массне она же – легкомысленная импульсивная молодая девушка, бросающаяся «в омут с головой». В противопоставлении французской кокетке Манон в опере Пуччини – глубокий трагический персонаж. Она становится объектом личной мести одного из сильных мира сего, в ней есть черты обреченности и жертвенности, она незащищена и женственна. Для исполнения данной партии привлекается лирическое сопрано более крепкого наполнения, нежели у персонажа Массне, что также создаёт контраст сравниваемых характеров. Сама опера драматургически уплотнена, это именно «лирические сцены», а смерть Манон – кульминация трагизма.

Манон у Пуччини умирает душераздирающе, а не умиротворённо, как у Массне, героиня оперы которого подмечает, что «*эта звезда похожа на бриллиант*». Данные выводы подкрепляются статистикой: у Пуччини на первый план выходит любовная тематика, а у Массне явно прослеживается двойственность образа. Также количество НАРАХ (19% в итальянском против 10% во французском) делают итальянскую речь более образной и разнообразной, поддерживая мысль о том, что французский язык более конкретен и менее свободен в использовании.

Полученные в данной работе убедительные выводы заслуживают продолжения и более углублённого аналитического развития. Объяснений различий трактовок образа Манон может быть достаточно много, помимо лингвистического фактора: историко-социальный контекст, личность композитора, его стилевые черты и т. д. Поэтому в дальнейших исследованиях стоит избранное направление аналитической музыкально-лингвистической компаративистики, уточняя параметры музыкального материала, используя, например, один музыкальный материал в различных словесно-языковых редакциях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Abbé Prévost (1753). *L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Larousse, Paris, France.
2. Begioni, L. (2010). Détermination en français et en italien : problèmes de traduction de l'article et le cas des noms propres. *Nouvelle revue d'onomastique*, vol. 52, 331–343.
3. Бендеров В. Художественный образ оперного персонажа как объект композиторской интерпретации. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. Выпуск 1(24), 140–148.
4. Бендеров В. Диалог эпох в опере (к вопросу подготовки артиста при воплощении художественного образа оперного персонажа). *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Выпуск 21, 387.
5. Боровицкая Е. Корреляция понятий «художественный образ персонажа» и «лингвокультурный типаж». *Научный журнал КубГАУ*. 2017. Выпуск 128 (04), 1–14.
6. Друскин М.С. Французская музыка второй половины XIX века. Москва : Искусство, 1938. С. 57–70.
7. Zedda, P. (2013). Le système allophonique de la diction lyrique italienne. In: *La revue du conservatoire de Paris*, vol. 2.
8. Кочеткова У.Е. Влияние фонетического контекста на реализацию согласного /г/ во французской певческой речи. *Теоретическая и прикладная лингвистика*. 2017. Выпуск 3 (1), 16–27.
9. Массне Ю. (1904). Манон. Клавир. Москва. Гроссе. 453 с.
10. Mei-Yu, W. (2002). *Littérature et musique: Manon Lescaut de l'abbé Prévost sur la scène de l'opéra : Massenet et Puccini*. Presses Universitaires du septentrion. Lille, France.
11. Мудрецкая Л. «Манон Массне» и «Манон Леско» Пуччини, In: *Киевское музыковедение, сборник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского*. 2003. Выпуск 10, 164–172.
12. Пуччини Дж. (1969). Манон Леско. Клавир. Москва : Музыка. 235 с.
13. Riou J-P (1991). *Chronique d'une fin de siècle*. Seuil. Paris. France. 6-9.
14. Saffi S. (2001). Syntaxe et prosodie en italien et anglais. *Italie, interférences culturelles*, vol. 5, 211–234.
15. Tabrizi A (1996). Carmen de Prosper Merimée, parodie de Manon Lescaut. *Les lettres romanes*, vol. 50 (1–2), 53–59.
16. Ушаков Д.Н. *Толковый словарь русского языка*. Том 2. Москва. Государственный институт «Советская энциклопедия», 1938. С. 694–695.
17. Критики о Манон URL: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/prevost/manon-lescaut/critiques>

REFERENCES

1. Abbé Prévost (1753). *L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Larousse. Paris, France [in French]

2. Begioni, L. (2010). Détermination en français et en italien : problèmes de traduction de l'article, cas des noms propres. *Nouvelle revue d'onomastique*, vol. 52, 331-343 [in French]
3. Benderov, V. (2015). The artistic image of the opera character as an object of interpretation. In : *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. vol.1(24), 140-148 [in Russian]
4. Benderov, V. (2015). Temporal dialog in opera (about artistic preparation of opera character). In : *Musical art and culture*. vol. 21, 387. [in Russian]
5. Borovitskaya, E. (2017). Correlation between «artistic character» and «linguistic cultural type ». In : *Scientific journal of Kuban's University*, vol.128 (04), 1-14 [in Russian]
6. Druskin, M. (1938). *French music of the second part of XIX century*. Art. Moscow, Russia. 7-70 [in Russian]
7. Zedda, P. (2013). Le système allophonique de la diction lyrique italienne. In: *La revue du conservatoire de Paris*, vol. 2 [in French]
8. Kochetkova, U.E. (2017). Influence of phonetic context on /r/ phoneme in french vocal pronunciation, In : *Theoretical and practical linguistics*, vol.3 (1), 16–27 [in Russian]
9. Massenet, J. (1904). *Manon*. Clavier. Grosse. Moscow, Russia [in French]
10. Mei-Yu, W. (2002). *Littérature et musique: Manon Lescaut de l'abbé Prévost sur la scune de l'opéra: Massenet et Puccini*. Presses Universitaires septentrion. Lille, France [in French]
11. Mudretskaya, L. (2003). Massenet's "Manon" and Puccini's "Manon Lescaut", In: *Kiev musicology, Review of P.Tchaikovsky Academy of Music*, vol.10, 164-172 [in Russian]
12. Puccini, G. (1969). *Manon Lescaut*. Clavier. Music. Moscow, Russia [in Italian]
13. Riou, J-P. (1991). *Chronique d'une fin de siècle*. Seuil. Paris. France [in French]
14. Saffi, S. (2001). Syntaxe et prosodie en italien et anglais. In: *Italies, interférences culturelles*, vol. 5, 211-234 [in French]
15. Tabrizzi, A (1996). Carmen de Prosper Merimée, parodie de Manon Lescaut. In: *Les lettres romanes*, vol. 50 (1-2), 53-59 [in French]
16. Ushakov, D.N. (1938). *Russian Language Dictionary*. Vol 2. Sovietic Encyclopedia. Moscow, Russia [in Russian]
17. Critics : URL: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/prevost/manon-lescaut/critiques> [in French].

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-22>**Ван Чжень**

ORCID: 0000-0003-4836-7381

аспірантка творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

wangshumiaoer@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОСТІ ТА ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ НА ВІРШІ ЕДУАРДА МЬОРИКЕ В ТВОРЧОСТІ ГУГО ВОЛЬФА

Мета роботи – дослідження особливостей театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке у творчості Гуго Вольфа. **Методологія дослідження** спирається на музикознавчі розвідки, а також системно-аналітичний, компаративний, порівняльно-типологічний методи. Завдяки такій методології виявлено особливості театральності та театралізації камерно-вокального жанру у творчості Г. Вольфа, порівняно спільні та відмінні риси цих понять, принципи їх залучення у вокальному циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом». **Наукова новизна** – обґрунтування принципів театральності та театралізації як визначальних у творчому методі Г. Вольфа, що розкриваються у всіх образних проявах циклу через особливі, специфічні вербально-музичні характеристики. **Висновки.** З'ясовано, що театральність і театралізація стали одними з генеральних тем, пов'язаних з пошуком нових художніх явищ – синтезом мистецтв, інспірованого художниками епохи Романтизму. Визначено, що театральність та театралізація є умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, уможлиблює їх прояв на різних етапах музичної творчості – композиції, інтерпретації, реценції. Доведено, що, прямуючи шляхом театралізації пісенного жанру, Г. Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики, з'єднує комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції. Насамперед це полягає у заміні «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа), що спонукає до проникнення лицедійства і театральної ілюзії у камерно-вокальний жанр. У циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом» визначено характерні риси стилю композитора і залучені ним принципи театралізації. До таких принципів належать поліфонічна взаємодія музично-поетичних образів у їх цілісності, що надає творам властивостей, притаманних театральному

дійству; використання наскрізного симфонічного розвитку тематизму в рамках вокальної мініатюри із залученням комплексу засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу; залучення різноманітних форм монологічного і діалогічного висловлювання (від монологів і характеристично-портретних замальовок до пісень власне діалогічного складу); наскрізний розвиток сюжету, діалогічність і поемність, речитативно-декламаційний принцип у поєднанні зі зростанням ролі акомпанементу, ставлення до слова, зримість руху і жесту, з котрих виникає театралізація камерно-вокального жанру. Використання Гуго Вольфом таких принципів свідчить про прочитання музично-поетичних текстів у річищі тенденцій романтичного драматизму, театральності/театралізації та психологізму.

Ключові слова: театральність, театралізація, камерно-вокальний цикл, Гуго Вольф, Едуард Мюріке.

Wang Zhen, Postgraduate Student at Creative Graduate School of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal cycle based on Eduard Mürke's poetry in Hugo Wolf's work

Research objective. *The aim of the work is an investigation of the peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal cycle based on the poems of Eduard Mürke in Hugo Wolf's work.*

The research methodology *is based on musicological research, as well as systematic-analytical, comparative, and comparative-typological methods. This methodology eases the revelation of the peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal genre in Wolf's work, as well as the general and distinctive features of these concepts and the principles of their use in the vocal cycle Mürke's Poems for Solo Voice and Piano, Set to Music by Hugo Wolf.*

The scientific novelty *is a substantiation of the principles of theatricality and theatricalization as defining in Wolf's creative method, revealed in all the figurative manifestations of the cycle through special, specific verbal-musical characteristics.*

Conclusions. *It was found that theatricality and theatricalization became one of the general themes associated with the search for new artistic phenomena – a synthesis of arts inspired by the artists of the era of Romanticism. It has been determined that theatricality and theatricalization are conditional artistic quality, an extra-musical principle, which testifies to the internal connection of music with theatrical art and makes it possible to manifest them at different stages of musical creation – composition, interpretation, reception. It is proved that, following the path of theatricalization of the song genre, Wolf goes beyond the traditional chamber-vocal lyrics and combines a complex of “dramatic” and “lyrical” means within the framework of a new type of vocal-poetic composition. First of all, this consists in replacing the “I” of the lyrical hero with the “not I” of another subject (character), which contributes to the penetration of acting and theatrical illusion into the chamber-vocal genre. The cycle Mürke's Poems for Solo Voice and Piano, Set to Music by Hugo Wolf shows the characteristic*

features of the composer's style and the principles of theatricalization used by him. These principles include polyphonic interaction of musical-poetic images in their integrity, imparting properties inherent in theatrical performance to works; use of the cross-cutting symphonic development of thematic within the framework of vocal miniatures with the involvement of a complex of musical expressive means aimed at creating the effect of various types of depiction; attraction of various forms of monologic and dialogic utterance (from monologues and characteristic-portrait sketches to songs of a proper dialogical stamp); cross-cutting development of the plot, dialogueness, and poeticness, recitative-declamatory principle in combination with the growing role of accompaniment, attitude to the word, visibility of movement and gesture, from which the theatricalization of the chamber-vocal genre arises. Hugo Wolf's use of such principles testifies to the reading of musical-poetic texts in line with the tendencies of romantic tension, theatricality/theatricalization, and psychologism.

Key words: *theatricality, theatricalization, chamber-vocal cycle, Hugo Wolf, Eduard Murike.*

Актуальність теми дослідження. Вже давно увійшла у наше життя відома формула Шекспіра: «Весь світ театр і люди в ньому актори»; вона стала метафорою умовності соціальної і побутової поведінки людини, символом психологічного лицедійства. Не випадково феномен театральності значно вплинув на соціокультурний і художній клімат європейського романтизму, місія якого полягала у відкритті внутрішньої багатомірності людської особистості, невичерпності її духовно-креативних можливостей. На перетині реального і театрального світів у конвергенцію вступали різні точки зору, кожна з яких була наділена власною моделлю зовнішньої репрезентації. Саме в епоху Романтизму поняття театральності стає не лише властивістю театру, а й таким, що розглядається у культурі поза театральним мистецтвом, оскільки стає маркером різних видів мистецтв, стилів та жанрів. Але і сьогодні проблема театральності та похідне від неї поняття театралізації є не менш актуальною, приваблює все більше дослідників-мистецтвознавців, котрі приділяють увагу різноманітним аспектам таких явищ, як театральність і театралізація.

Мета дослідження – дослідити особливостей театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке в творчості Гуго Вольфа. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні принципів театральності та театралізації як визначальних у творчому методі Г. Вольфа, що розкриваються у всіх образних проявах циклу через особливі, специфічні вербально-музичні характеристики.

Виклад основного матеріалу. Вокальний цикл «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом», 1888 (*Gedichte von Eduard Mörrike for eine Singstimme und Klavier von Hugo Wolf*) свого часу відкрив нову сторінку у творчості Гуго Вольфа, пов'язану з роботою у камерно-вокальному жанрі та створенням «віршів з музикою», завдяки котрим композитор увійшов до історії світової музичної культури як творець нового типу німецької Lied.

Опуси Гуго Вольфа належать до періоду пізнього романтизму та є узагальненням, підсумком і вершиною процесу розвитку камерно-вокального жанру в творчості німецьких композиторів XIX століття. Художня і стилістична своєрідність музики Вольфа, з одного боку, була зумовлена творчістю К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, зазнала впливу сучасників (Р. Вагнера і Г. Малера), а з іншого – стикається з ідеями прийдешніх експресіонізму та неоромантизму.

З точки зору оригінальності композиторського стилю у камерно-вокальному жанрі базисним чинником творчості Вольфа є театральність і театралізація, які є маркером загальної тенденції епохи романтизму. Додамо, що своєю чергою театральність і театралізація стали однією з генеральних тем, пов'язаних з пошуком нових художніх явищ – синтезом мистецтв, інспірованого художниками епохи Романтизму. Ідея синтезу – головний естетичний принцип романтиків – розширила і збагатила музику, внесла нові смисли, емоції та образи з різних видів мистецтв. Слід зазначити, що з найбільшою виразною силою синтез мистецтв проявив себе саме в театральному (в тому числі й музично-театральному) мистецтві, оскільки «тільки драма спромоглася в повному обсязі донести всю цілісність і протиріччя естетики світовідчуття епохи Романтизму» [10, с. 45]. Для художників-романтиків театр виступив у ролі філософського синтезу і став, за висловом В. Мейєрхольда, місцем здійснення «внутрішнього синтезу епохи». Розмірковуючи про драму, Ф. Шеллінг говорив про неї, як останній синтез поезії, а Г.В.Ф. Гегель визначає драму як вищий рівень поезії та мистецтва взагалі.

Вінцем пошуків в об'єднанні різних видів мистецтв стала романтична ідея Р. Вагнера, який проголосив новий вид універсального синтетичного мистецтва – *Gesamtkunstwerk*. У концепції Вагнера закладена первинна цілісність усіх мистецтв, втрачена з часів Стародавньої Греції, що передбачає

єдність музики, поезії, живопису, пластичного руху та ін. Тому «реальне конкретне втілення Gesamtkunstwerk Р. Вагнер бачив у певній «музичній драмі», що здійснюється <...> на театральній сцені» [7, с. 125].

Отже, театр привертав романтиків можливістю поєднати різні види мистецтв, і як результат, театралізація проникла в усі види і жанри художньої творчості, зокрема і в музичну. Так, щодо проникнення театральності в музику романтиків пише відомий український музикознавець Г. Ганзбург: «Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що привертає виконавця до лицедійства, а слухача – до переживання театральної ілюзії» [3, с. 8].

Що ж таке є театральність і театралізація в музиці? Розглядаючи прояв театральності в музиці, російська мистецтвознавиця Т. Куришева вирізняє її три основні якості, котрі у сукупності забезпечують властивість зримості та дієвості:

1. Театр є видовищем, мистецтвом, що реалізується у доступному для огляду просторі за допомогою доступних баченню одиниць. Іншими словами, йдеться про дію в особах, що відбувається на очах аудиторії.

2. Театру властива дієвість, тобто зв'язаність з часовим розгортанням подій.

3. Умовний характер театру.

Таким чином, авторка вказує на те, що театральність можна розглядати як «позамузичне начало, вільне від прямого і неодмінного зв'язку з театральними жанрами, сценою і народженою під впливом видовищних художніх форм естетики уявлення і режисерської творчості в їх художніх для мистецтва ХХ століття проявах. Закладена в композиторському мисленні театральність такого роду визначає стилістичні особливості музики» [6, с. 63].

Що стосується театралізації у музиці, найбільш вдалими, на наш погляд, є визначення Г. Ганзбурга, котрий вважає, що «театралізація може бути визначена як привнесення театральності до нетеатральних жанрів. Театралізація у такому розумінні можлива: 1) на етапі композиції, 2) на етапі інтерпретації, 3) на етапі рецепції» [3, с. 8]. Музикознавець справедливо зазначає, що «внаслідок театралізації, із появою лицедійства і театральної ілюзії, у концертно-камерній музиці виникає явище, котре можна назвати квазі-театр («театр позатеатром»)» [3, с. 8].

Український музикознавець М. Перепелиця, розмірковуючи про принцип театральності та форми його застосування в музиці, на нашу думку, більшою мірою говорить саме про театралізацію в музиці. Автор виокремлює декілька найбільш показових форм проявлення образної театральності, оскільки, на його думку, такі форми нескінченно різноманітні, як є нескінченно різноманітним образний світ усього музичного мистецтва. Це театральність (театралізація), що: 1) визначає творчий метод композитора загалом; 2) визначає концепції певного музичного твору як у цілому, так і може бути присутньою у всіх його образних проявах; 3) також може бути присутньою як особлива, специфічна образна характеристика усередині такого твору; 4) може проявлятися на рівні натяку або окремого характеристичного штриха. Але драматургічне значення та рівень проявлення образної театральності (театралізації) усередині такого твору зумовлене тільки специфікою конкретного образного завдання [8, с. 318–319].

Отже, виходячи з визначень театральності та театралізації, маємо зазначити, що поняття «театральність» в музиці є її певною умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, який проявляється в музичному творі на образно-психологічному рівні. Що ж стосується поняття «театралізація», звісно, воно є похідним від театральності, але, на наш погляд, говорить про більшу дієвість під час творення образної театральності в музиці. І не має значення, чи є ця дієвість скритою чи відкритою, на якому рівні вона проявляє себе.

Про активну присутність театрального компонента у творах камерно-вокального жанру Г. Вольфа пише багато дослідників творчості композитора: В. Коннов [5], П. Вульфійус [1; 2], Т. Резницька [9] та ін. Дослідники визначають пісні Г. Вольфа як вокально-інструментальні поеми в жанрі мініатюри. Це стало можливим завдяки синтезу двох тенденцій історичної еволюції німецької Lied у XIX ст. – ліричної (коли розповідь забарвлена в ліричні суб'єктивні тони, а музиці властива узагальненість) і драматичної (вокальні цикли, які наближують камерно-вокальний жанр впритул до моноопери). Модель узагальненого втілення ліричного настрою не влаштувала Вольфа через недостатню психологічну заостреність, відсутність деталей, завдяки яким розкривається лірико-психологічний контекст музичної драми в мініатюрі. Вольф з'єднує

комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції.

На відміну від композиторів-попередників і сучасників (наприклад, Р. Шуберта, Й. Брамса), Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики. Одним з перших цей факт прояву принципу театралізації помітив П. Вульффіус, указуючи на те, що в піснях Вольфа немає більше учасників подій, яким, як правило, є кожен художник-романтик, але є зацікавлений спостерігач і оповідач, завдяки чому «завойовується такий ступінь наочності музичного образу, у разі якого останній вміщує у себе і характеристику фону, і показ поведінки дійової особи». [1, с. 7]. Таким чином, у результаті заміни «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа) «Вольф виступає як спостерігач зі сторони, котрий заглиблюється у суть відображеного, але не надає йому значення автобіографічного факту» [2, с. 100].

Інший дослідник, В. Коннов, автор фундаментальної праці про життя і творчість Г. Вольфа, виділяє створювані композитором яскраві сценічні образи. Музикознавець наголошує не тільки на психологічному аспекті поетичного тексту в прочитанні Вольфа, але і на «можливості для збагачення суто ліричної характеристики образу шляхом окреслення дії, поведінки героя, а також характеристики інших дійових осіб, на присутність яких містяться натяки в тексті» [5, с. 11].

Досліджуючи проблеми інтонаційної драматургії у камерно-вокальній творчості Г. Вольфа, Т. Резницька справедливо пише про синтез пластичного, вербального та музичного начал як головуючий аспект творчого методу Гуго Вольфа, що дозволяє «говорити про драматургічно активний театральний компонент його камерно-вокальних творів» [9, с. 126]. Прямуєчи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф створює своєрідні пісні-сценки як прообрази до нездійснених оперних задумів.

Видатний співак і педагог А. Тауше називає Вольфа «літературним композитором» (“*der literarische Komponist*”), який усі свої творчі сили спрямовував на відображення найдрібніших смислових нюансів, закладених поетами, що дає право називати його «музичним рупором поета» (“*musikalisches Sprachrohr des Poeten*”) [11, с. 6].

Сам композитор підкреслював особливу значущість і первісність поетичного тексту, називаючи свої твори «віршами

для голосу і фортепіано». Поезія була не тільки імпульсом, але й основою для формування образного і драматургічного змісту творів Вольфа, художнім виправданням використовуваних ним особливостей вокальної та інструментальної партій і засобів музичної виразності. «Примат поезії в піснях Вольфа ніс із собою деталізацію музичного втілення, зумовлював активізацію драматургічно дієвого і характеристичного планів у окресленні образу», — зауважує В. Коннов [5, с. 10].

Як відомо, у своїх вокальних циклах Вольф прагнув передати не тільки конкретний зміст поетичного тексту, а й максимально точно відобразити індивідуальну художню манеру автора літературного першоджерела. За правильним зауваженням М. Друскіна, такий підхід до інтерпретації поезії вимагав глибокого пізнання індивідуальності поета, проникнення до його духовного світу, що і пояснює спорадичність творчості композитора. Чи не це є відправною точкою в театралізації пісенного жанру?! Адже композитор приступає до втілення поетичного тексту в музиці тільки після того, як сам проходить процес перетворення власного творчого «Я» на творче «Я» поета на стадії підготовчої роботи з текстами. У цьому сенсі ми маємо право говорити не тільки про театралізацію камерно-вокального жанру в творчості Вольфа, а й набагато ширше — про проникнення принципів театралізації до особистісного процесу. Таким чином, суть театралізації камерно-вокального жанру у спадщині композитора має більш глибоке коріння, ніж просто використання засобів музичної виразності. Отже, механізми театралізації жанру в творчості Вольфа простежуються практично на всіх рівнях — від моменту зародження творчого задуму до його втілення в конкретному музичному творі.

У своєму першому вокальному циклі «Пісні на вірші Едуарда Мьоріке» Вольф визначив основні принципи власної пісенної естетики, коло образів і засобів виразності. За висловом В. Коннова [5], жоден з наступних вокально-інструментальних циклів композитора не перевершив пісні Мьоріке за зворушливою, хвилюючою силою безпосередності та первозданності висловлювання.

За свідченням самого композитора, творчість цього поета привернула насамперед щиросердечністю тону й одночасно простотою оповідання, відтворенням людських характерів і життєвих ситуацій, багатогранністю і глибиною психологіч-

них станів, уславленням природи, переплетенням казкового, фантастичного і реального, характерними переходами від задумливості до веселощів, від розпачу – до надії. Створенню циклу передував тривалий період глибокого і детального вивчення творчості Едуарда Мьоріке, що згодом було втілено повною мірою у проникливій музичній інтерпретації Вольфа.

Характерні риси стилю Вольфа в рамках цього циклу значною мірою зумовлені увагою до всіх деталей літературного тексту. Образи, пронизані дією, з'являються в результаті органічного злиття поезії та музики. Взаємодія музики й слова в піснях на вірші Мьоріке здійснюється композитором шляхом характерного розподілу смислового навантаження між вокальною та інструментальною партіями, котрі пов'язані поліфонічно; партія голосу й акомпанемент представлені не як дві відособлені одиниці, а як взаємодія двох рівнозначних незалежних ліній. У фортепіанній партії, як правило, закладений образно-динамічний контекст віршів. Лінії та ритми вокальної партії підпорядковуються структурі вірша. Відзначимо своєрідний використовуваний Вольфом прийом, коли вокальна партія й акомпанемент міняються функціями – функція узагальнення як галузь дії музики відходить до вокаліста, котрий інтонує вірш, а функція деталізації, словесно-поетична за своїм генезисом, виконується завдяки інструментальному супроводу. Поряд з особливостями музично-мовленнєвого окреслення образів і принципами наскрізного розвитку в формотворенні, різноманітність прийомів розподілу матеріалу між партією вокалу й акомпанементом служить розкриттю і деталізованому зображенню поетичного тексту, що незмінно веде до театралізації вокально-інструментального твору.

Образи та персонажі вокального циклу на вірші Мьоріке постають у часовому розгортанні, а музичний процес іде за логікою розвитку і взаємодії музично-поетичних образів у їх цілісності. Іншими словами, музичний процес у Вольфа має властивості, притаманні театральному дійству. Прямуючи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф виконує нехарактерну для композитора роль – режисуру власного творіння, закладаючи в нього всі необхідні підказки для відтворення сценічної дії. В рамках вокальної мініатюри за основу композитор бере наскрізний симфонічний розвиток тематики. Для попередників Вольфа головним було вловити й зафіксувати загальний настрій вірша. Цим пояснюється домі-

нування пісенного початку і переважний інтерес до строфічної будови з використанням елементів варіювання. Вольф же у прагненні зобразити в музиці всі можливі нюанси та відтінки змісту підіймає глибинні смислові пласти, закладені у поетичному тексті, не випускаючи з поля зору контрасти у зміні поетичних образів, і тому вважає за краще «наскрізну» форму.

Композитор залучає комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу. Так, у бажанні описати будь-які природні явища чи обставини, у яких перебуває герой пісні, композитор спирається на зображальність картинного типу, а коли необхідним є втілення образів конкретних персонажів і надання їм яскраво-типових рис – звертається до мовно-інтонаційної зображальності, використовує оригінальні звороти вокальної партії. За допомогою подібних виражальних засобів мовного інтонування у поєднанні з пісенною виразністю Вольф втілює типи, характери, стани як реальних людей, так і фантастичних персонажів.

Театралізація проявляється й у персоніфікації героїв пісень, де важливу роль відіграє тонально-гармонічний та фактурний розвиток, що також вказує на зв'язок пісні з ознаками і стилістикою оперних жанрів і форм. Не можна випустити з поля зору і композиторські ремарки, котрі стосуються емоційного плану на кшталт режисерських вказівок щодо сценічної інтерпретації та акторської конкретизації образу.

Театралізація жанру пісні досягається завдяки залученню композитором різноманітності форм монологічного і діалогічного висловлювання. Заради справедливості треба відзначити, що у розглянутому нами циклі Вольфа присутні музичні оповідання від імені ліричного героя, в котрих смислове навантаження вокальної партії більшою мірою продовжує традиції Ф. Шуберта, не виходячи за рамки традиційної камерно-вокальної лірики і залишаючись, за висловом Г. Ганзбурга, на «нульовому рівні театральності». До таких належать, наприклад, лірична сповідь «До коханої» (“An die Geliebte”), а також лірико-філософські висловлювання «Рано вранці» (“In der Frühe”), «Спляче немовля Ісус» (“Schlafendes Jesuskind”).

Однак у циклі трапляються твори монологічного складу, в яких закладена умовність («Я» – інша людина) і присутня подвійність образу. Це пісні, в котрих висловлювання вкладено в уста конкретному персонажу, яскраво вираженому типуажу,

представнику того чи іншого соціального прошарку або міфологічної істоти (напр., «Барабанщик» (“Der Tambour”), «Пісня мисливця» (“Jägerlied”)). Подібні пісні-монологи є прикладом яскравих характеристично-портретних замальовок, цілої галереї різноманітних персонажів, що живуть поза світом авторського «Я». Саме в цих піснях Г. Вольф наділяє вокальну партію яскравими інтонаційними зворотами, сміливо використовує незвичну для свого часу інтерваліку і складну ритміку, завдяки чому образ героя індивідуалізується та досягає рівня сценічного персонажа, а в музиці реалізується блискуча майстерність композитора як музичного портретиста.

Окремо виділяються монологічні пісні-оповіді та пісні баладного типу, в яких оповідач, виступаючи в ролі автора, описує певні події та їх учасників. У піснях баладного типу театралізація образів досягається насамперед за допомогою картинності музичного висловлювання, тісно пов'язаного з картинністю поетичного тексту («Ніксе-очеретяна ніжка» (“Nixe Binsefuja”), «Вогняний вершник» (“Der Feuerreiter”)). Розкриваючи фантастичні образи, балади відсилають нас до чарівних сцен німецької романтичної опери й завдяки масштабності образів, складності музичної мови та динаміки розвитку, спираючись на монотематизм і лейтмотивність, досягають рівня пісенно-симфонічної поеми, виходячи далеко за межі камерно-вокальної лірики. Картинність, як засіб театралізації, залучається і у разі створення оповідань з жартівливим або іронічним контекстом (наприклад, «Вінчання», «Зустріч»). Вокально-інструментальні оповідання Вольфа постають як драматично-сконцентровані пісні-сценки, сюжет яких розкривається за допомогою поєднання драматичного, оповідально-епічного і ліричного аспектів.

У рамках такого пісенного циклу своєрідною проміжною ланкою між творами монологічного і діалогічного складу є пісні, в яких монологічний тип розповіді містить звернення, завуальований діалог («Видужалий – до надії» (“Der Genesene an die Hoffnung”)). Як пише Т. Резницька, «в таких піснях герой розкриває свій внутрішній світ, повіряє свої думки й почуття, але його монолог незмінно передбачає як об'єкта, що сприймає не власне слухача, а якогось іншого «безмовного» персонажа» [9, с.124]. Примітно, що в піснях-монологах Вольф зображує переживання героя не у статичі, а у надзвичайно динамічному душевному русі, що поряд з докладним

і ретельним змалюванням зовнішнього вигляду і поведінки персонажа є найяскравішою ознакою театралізації.

У піснях діалогічного складу чіткість промальовування другого персонажу (не-Я) варіюється як на рівні поетичного тексту і прямої мови, так і опосередковано. Опосередкований «вихід з безмовності» другої дійової особи припускає ситуацію, коли, за словами Т. Резницької, «її образ ще не наділений словесною характеристикою і вимальовується за допомогою засобів фортепіанної партії» [9, с.125]. Прикладом такого невербального діалогу є пісня «Лелеки-вісники» (“Storchenbotschaft”). Найяскравіший взірєць власне діалогічного складу оповіді – пісня «Прощання» (“Lebe wohl”). Вкладаючи в уста співака діалог двох дійових осіб, Вольф виводить пісню на рівень мініатюрної музичної драми, в якій у результаті залучення широкого спектра засобів музичної виразності створюються умови для реалізації артистичного потенціалу виконавця і переживання глядачем театральної ілюзії.

Висновки. У результаті проведеного дослідження з’ясовано, що одним з естетичних принципів митців-романтиків був синтез мистецтв (Gesamtkunstwerk), який значно розширив та поновив образно-сміслову сферу, зокрема, в царині музичного мистецтва. Ідея синтезу, як взаємодії різних видів мистецтв (музики, поезії, пластичного руху та ін.), стала особливим маркером творчості багатьох композиторів епохи Романтизму. У цьому контексті розглянуто театральність і театралізацію, що є одними з генеральних тем, пов’язаних з романтичною концепцією синтезу. Визначено, що театральність/театралізація є умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв’язок музики із театральним мистецтвом, уможливлює їх прояв на різних етапах музичної творчості – композиції, інтерпретації, реценсії.

Доведено, що, прямуючи шляхом театралізації пісенного жанру, Г. Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики. Насамперед це полягає у заміні «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб’єкта (персонажа), що спонукає до проникнення лицедійства і театральної ілюзії у камерно-вокальний жанр. Театралізація камерно-вокального жанру у творчості композитора простежуються на всіх етапах творення.

У циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом» визначаються характерні риси стилю композитора і залучені ним принципи театралі-

зації. Взаємодія музики та слова здійснюється композитором шляхом характерного розподілу смислового навантаження між пов'язаними поліфонічно вокальною та інструментальною партіями. Образи, персонажі постають у часовому розгортанні, а музичний процес іде за логікою розвитку і взаємодії музично-поетичних образів у їх цілісності, що надає творам властивостей, притаманних театральному дійству.

У прагненні відобразити в музиці всі можливі нюанси і відтінки змісту поетичного тексту в рамках вокальної мініатюри композитор використовує наскрізний симфонічний розвиток тематизму і залучає комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу. Задля досягнення театральності/театралізації Г. Вольф залучає різноманітні форми монологічного і діалогічного висловлювання – від монологів і характеристично-портретних замальовок до пісень власне діалогічного складу.

Наскрізний розвиток сюжету, діалогічність і поемність, музично-зображальні моменти, речитативно-декламаційний принцип у поєднанні зі зростанням ролі акомпанементу, ставлення до слова, зримість руху і жесту, з котрих виникає театралізація камерно-вокального жанру, – все це робить твори Вольфа драматичними сценами, що стали результатом нової естетики втілення пісенного жанру. Використання Вольфом принципів театралізації свідчить про прочитання музично-поетичних текстів у річищі тенденцій романтичного драматизму, театральності та психологізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». Москва : Музыка, 1970. 72 с.
2. Вульфийус П.А. К столетию со дня рождения Хуго Вольфа. *Советская музыка*. 1960. № 4. С. 95–105.
3. Ганзбург Г. Театралізація в вокальній музиці Р. Шумана. *Проза.ру*: національний сервер сучасної прози. URL: <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm>.
4. Ганзбург Г. Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2011. 18 с.
5. Коннов В. Песни Хуго Вольфа. Москва : Музыка, 1988. 96 с.
6. Курьшева Т.А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.

8. Осока О.В. Театральність як базисний фактор музичної культури Романтизму першої половини XIX століття : дис. ... канд. наук : 26.00.01 «Теория и история культуры (искусствоведение)». Киев, 2011. 202 с.

9. Перепелица М. Принцип театральности и формы его применения в музыки. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 315–323.

10. Резницкая Т.Б. О театрализации жанра *Lied* в камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа. *Международный научно-исследовательский журнал*: Сборник по результатам заочной научной конференции. *Research Journal of International Studies*. Екатеринбург, 2013. № 8 (15). Часть 2. С. 123–126.

11. Tausche A. Hugo Wolfs Murikeliieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Wien : Amandus-Edition, 1947. 207 S.

12. Wolf, H. Vom Sinn der Töne: Briefe und Kritiken. Leipzig, 1991. 444 S.

REFERENCES

1. Wulffius, P. (1970). Hugo Wolf and his “Poems of Eichendorff”. Moscow: Music [in Russian].

2. Wulffius, P. (1960). On the centenary of the birth of Hugo Wolf. Moscow: Soviet music. No. 4 [in Russian].

3. Ganzburg G. Theatricalization in vocal music by R. Schumann. Prose.ru: national server of modern prose. Retrieved from: <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm> [in Russian].

4. Ganzburg, G. (2011). Robert Schumann Song Theater: Ph.D. thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Konnov, V. (1988). Songs of Hugo Wolf. Moscow: Music [in Russian].

6. Kuryshcheva, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Soviet Composer [in Russian].

7. Lexicon of nonclassics. (2003). Artistic and aesthetic culture of the XX century. Moscow: Russian political encyclopedia [in Russian].

8. Osoka, O. (2011). Theatricality as a basic factor of musical culture of Romanticism of the first half of the XIX century: PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Perepelitsa, M. (2014). Theatricality principle and forms of its application in music. Musical art and culture. Scientific Bulletin of ODMA by A.V. Nezhdanova. Odessa. No. 19 [in Russian].

10. Reznitskaya, T. (2013). On theatricalization of the Lied genre in the chamber-vocal work of Hugo Wolf. International research journal: Collection of the results of the correspondence scientific conference. Research Journal of International Studies. Yekaterinburg. No. 8 (15). Vol. 2 [in Russian].

11. Tausche, A. (1947). Hugo Wolf's Murikeliieder in poetry, music and lecture. Vienna: Amandus Edition [in German].

12. Wolf, H. (1991). On the sense of tones: letters and reviews. Leipzig [in German].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.072.2(477.54)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-23>

Марія Юрїївна Борисенко

ORCID: 0000-0002-5690-3917

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

dbor@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНОЇ НАУКОВОЇ ШКОЛИ: НА ПЕРЕТИНІ МИСТЕЦТВА, НАУКИ ТА ОСВІТИ

Мета роботи – розглянути історичні вектори становлення харківської наукової музично-теоретичної школи на етапі її формування в контексті розвитку мистецької науки та освіти XIX – першої третини XX століть; визначити наявні європейські моделі, інфраструктуру музикознавчих формацій минулого та сучасності. **Методологія дослідження** базується на методах компаративістики, історизму та історичного діалогу, віртуальними учасниками якого постають різні моделі музикознавчих інституцій, традиції музикознавчих шкіл. **Наукова новизна** полягає у висвітленні нових аспектів та інструментів дослідження явища музикознавчої школи, зокрема, її музично-теоретичної гілки з позицій інфраструктурних функцій, різновидів, взаємодії мистецтва, науки та освіти.

Під час розгляду наявних історичних моделей європейських музикознавчих інституцій визначено різні формації музикознавства, їх різновиди, тематичні напрями досліджень, взаємозв'язок з іншими галузями наукових знань. Проаналізовано зразки таких моделей у Західній та Східній Європі.

Основні положення статті підсумовано у **висновках**, де на прикладі окремих розвідок етапів формування харківської наукової музично-тео-

ретичної школи зазначається її важлива історична роль як явища, яке вплинуло на розвиток не тільки регіональних та національних надбань музичної культури, мистецької науки та освіти, а й європейського та позасередземноморського мистецького контенту.

Наголошено значення певних традицій харківської теоретичної школи, цілком пов'язаних із діяльністю видатних музикантів, імена та науково-творчі досягнення деяких із них ще й досі залишаються мало-відомими для вітчизняної культури та науки. Вони активно працювали у музичних класах при Харківському університеті, в Музичному Технікумі, консерваторії, привносячи свій музичний досвід в усвідомлення художніх явищ, розвиток мистецьких, дослідних та освітніх педагогічних традицій. Останні спроектовано на історичні передумови становлення харківської наукової музично-теоретичної школи, що вплинуло на її подальший розвиток.

Ключові слова: музикознавство, модель музикознавчої формації, музикознавча інституція, музикознавча освіта, харківська наукова музично-теоретична школа.

Borysenko Mariya Yuriiivna, Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor at the Department of Music Theory of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Evolution of Kharkiv scientific music theory school: at the intersection of the art, research and education

The aim of the article is to consider historical vectors of evolution of Kharkiv scientific music theory school in the time of its genesis in the context of the development of education and research in the arts sphere of XIX – first third of XX century; to define existing European models, infrastructure of musicological formations of the present and past. **Methodology of the research** is founded on such methods as comparative, historical comprehension and historical dialogue, with different models of musicological institutions being its virtual participants. **Scientific novelty** lies in reveal of new aspects and instruments, used for research of the phenomenon of musicological school, particularly its musical theory branch, from the standpoint of infrastructure functions, type, interaction of the art, research and education.

During consideration of historical models of European musicological institutions different formations of musicology are defined, as well as their types, leading fields of research and co-dependency with other branches of science. Several examples of such models in Western and Eastern Europe are analyzed.

The main findings of the research are summarised in the **Conclusions**. On the example of outlines on the stages of development of Kharkiv scientific music theory school its importance is pointed out since it is a phenomenon, which has influenced not only evolution of regional and national musical culture, artistic education and research, but also European and extra-European artistic context.

Significance of traditions of Kharkiv music theory school is underlined, these traditions are the legacy of the outstanding musicians, whose names, artistic

and scholar accomplishments remain fairly obscure for research and culture even nowadays. They worked at the musical classes of Kharkiv University, in Musical College, Conservatory, and brought their rich experience into understanding of artistic phenomena, into development of artistic, scholar and pedagogical traditions. The latter are projected onto historical preconditions, in which evolution of Kharkiv scientific music theory school happened and which have directly influenced its further development.

Key words: *musicology, model of musicological formation, musicological institution, musicological education, Kharkiv scientific music theory school.*

Актуальність теми дослідження. Стрімкий розвиток в Україні сучасних музикознавчих студій, що сягають найрізноманітнішої мистецької проблематики, актуалізує важливість співставлення історичного та новітнього досвіду наукового усвідомлення музичних явищ. Своєрідним «резервуаром» цього досвіду стають національні музикознавчі школи, їхні дослідницькі, мистецькі, освітянські, викладацькі традиції, а також інфраструктура, у межах якої ці школи формуються, функціонують, набувають власного статусу, здійснюють життєважливі для них зв'язок поколінь. Звідси актуальність теми дослідження полягає в необхідності вивчення історичних передумов становлення однієї з найстаріших в Україні музично-теоретичних наукових шкіл Харкова в аспекті діючих на той час систем профільної мистецької освіти. У зв'язку з цим відтворено історичні паралелі між різними моделями музикознавчих інституцій, на базі яких виникають науково-мистецькі школи.

Актуальність теми дослідження визначає його мету та наукову новизну. **Мета роботи** полягає у розгляді історичних векторів становлення харківської наукової музично-теоретичної школи на етапі її формування в контексті розвитку мистецької науки та освіти ХІХ – першої третини ХХ століть; у визначенні наявних європейських моделей та інфраструктури музикознавчих формацій минулого і сучасності.

Наукову новизну являє визначення нових аспектів та інструментів дослідження явища музикознавчої школи, зокрема, її музично-теоретичної гілки з позицій інфраструктурних функцій, різновидів, взаємодії мистецтва, науки та освіти.

Виклад основного матеріалу. Науковими розвідками у царині потужної харківської музикознавчої школи консерваторського формату, в якій закономірно та природно перехрещуються різні її вектори, – теоретичний, історичний, ком-

позиторський, виконавський, займалися та продовжують займатися нині насамперед її *представники*, дослідники різних поколінь та різних етапів розвитку самої школи як широкомасштабного явища в музичній культурі та науці України, а також далеко за її межами. Серед них – велика кількість музикантів-науковців, викладачів: Г. Тюменєва, Т. Кравцов, З. Юферова, Н. Очеретовська, П. Калашник, Г. Ігнатченко, І. Іванова, А. Мізітова, В. Кравець, О. Рощенко-Авер'янова, Л. Шаповалова, М. Калашник, М. Борисенко.

Більшість їхніх праць зосереджено у п'яти монографічних виданнях на честь ювілейних дат від дня заснування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Це колективні збірки статей до 75-річчя ХНУМ – «Харківський інститут мистецтв імені І.П. Котляревського. 1917–1992» [11], «Музична Харківщина» [9]; «Pro Domo Mea» – до 90-річчя [14], «Зоряний час» – до 95-річчя [6], Мала енциклопедія – до 100-річчя [10].

У кожному з цих видань є розділи, присвячені найстарішому університетському історико-теоретичному факультету (перша назва – теоретико-композиторський), поза розглядом діяльності якого неможливо уявити історію музикознавчої школи Харкова. Історично її створював міцний триумвірат композиторської, теоретичної, історичної гілок. Перші дві з них на чолі з С. Богатирьовим, а пізніше М. Тіцем були консолідовані профільними факультетом, кафедрою та єдиним професорсько-викладацьким складом протягом 53 років від початку свого існування – з 1917 до 1970, репрезентуючи *гармонію* творчо-композиторської та теоретичної мистецьких думок; остання ж – на чолі з Г. Тюменєвою – як самостійний університетський підрозділ виникла через 30 років після відкриття харківського вишу, тобто у 1947, але дотепер вона зберегла найважливішу ознаку музикознавчої школи Харкова – взаємодію в дослідженнях і педагогіці науково-теоретичної та науково-історичної компонент. Тож, «життя» трьох поєднаних від початку існування гілок теоретико-композиторського факультету Харківської консерваторії становить так би мовити *розширену тональність* із подальшою її трансгресією у *політональність* – співіснування та взаємодію різних напрямів музикознавчої науки та освіти на їх сучасному етапі розвитку у школах історичного і теоретичного музикознавства. Принаймні, мистецьку «тональність» музич-

но-теоретичної школи «завжди становили яскраві авторські «інтонації», що не згасають і нині, демонструючи кращі традиції консерваторії. Остання наче покликана дбайливо оберігати їх непорушний зв'язок, адже італійське *conservatorio* і є «охороняти» [2, с. 184].

Науково-мистецька школа – це насамперед усвідомлена пам'ять (наукова думка) про вчителів – прямих або непрямих, якщо їхні надбання вибираються орієнтиром для наукової діяльності наступних представників школи. Тому, поєднуючи нині її різні покоління в єдине древо, ми наче дофарбовуємо історичну картину-галерею імен українських, зокрема, харківських митців-науковців, повертаючи до неї тих, чий постаті були незаслужено забуті. Згадуючи, приміром, унікальне чорно-біле архівне фото, на якому зображені запрошений наприкінці ХІХ століття до Харкова П. Чайковський в оточенні перших музикантів-викладачів тоді Музичного Технікуму, які в майбутньому викладали і в Харківській консерваторії (у тому числі музично-теоретичні курси), можна додати до нього кольорові портрети сучасників – тих, хто продовжив історичну справу фундаторів школи. Таке фото, мабуть, перетвориться на величезне багатоярусне панно, де її засновники та нова генерація можуть опинитися поряд. Адже школа – це, вочевидь, такий ґрунт, що консолідує різні історичні шари поколінь, незважаючи на просторово-часову відстань між ними. Натомість має зберігатися сама «матриця школи», що центрується навколо певної системи освіти (яка має географічну адресу, «прописку»), успадкованого духовного та інтелектуального науково-творчого, а також педагогічного досвіду як певної єдності художніх уподобань, традицій, принципів. Останні уможливлюють кореневі змістовні (морфологічні, родинні), проте не формальні зв'язки та паралелі, ремінісценції, ретроспективи, перспективи, прогресії між різними хронологічними етапами розвитку школи, включаючи її новітню історію. Тому для вивчення, зокрема, музично-наукової школи цінність набувають будь-які, навіть дрібні сегменти (здобутки, факти) її еволюції (як в археології, коли з окремих артефактів відтворюється першоджерело, цілісне явище, що досліджується).

Задля розуміння історичних передумов формування харківської наукової музично-теоретичної школи як однієї із загальнонаціональних моделей науково-мистецьких шкіл

важливими стають аспекти інфраструктури та функціонування школи як формації.

Як відомо, існують різні історичні моделі музично-наукових інституцій, формат яких впливає на розвиток різних галузей музикознавства, музикознавчих (науково-історичних, науково-теоретичних) шкіл. Серед них — науково-дослідні інститути, що включають відділи музики; залучення останніх як підрозділів академій наук, музеїв, бібліотек; інститути музикознавства (музикології) при університетах як автономні навчальні заклади або дослідні установи у складі університетських факультетів/підрозділів; музикознавчі факультети/кафедри/спеціалізації у системі консерваторської освіти чи інших профільних вишів тощо.

І хоча така тема може стати напрямом окремого спеціального дослідження поряд із широким колом питань щодо історичних шляхів і сучасних векторів розвитку музикознавчої науки, її гілок, міждисциплінарних зв'язків, інтегративних і диференціальних функцій та чинників, окреслимо більш детально деякі із вищезазначених тез.

Процесам формування комплексу музично-теоретичних, музично-історичних дисциплін, а також сфер музичної критики, просвітницької діяльності, що згодом виокремилися у різні прикладні, а пізніше і фундаментальні гілки музикознавства, сприяв активний розвиток і поширення ще наприкінці XVIII та в XIX століттях у Західній та Східній Європі професійної музичної освіти, інфраструктурною базою якої ставали навчальні заклади — університети, колегіуми, технікуми, школи, а також культурні центри, товариства, гуртки, студії. Вони виступили містком комунікації науки, мистецтва та освіти. За деякими з них закріпився *статус* поліпрофільних інституцій, що зберігся у тому чи іншому вигляді у сучасній історії.

У країнах Західної, Центральної, частково Східної Європи з тих пір існує «паритетна» модель залучення музикознавства до єдиного університетського «консорціуму» дисциплін. Музикологія, щонайменше, у трьох її підрозділах — історичному, систематичному, етнонапрямі (традиційна, популярна музика) — становить частину (факультет/субдисципліни) гуманітарних університетських наук: філософії, культурології, історії мистецтв, антропології, естетики, психології, соціології, навіть філології та лінгвістики. Залежно від формату

об'єднання з іншими галузями знань музикознавство вирішує те чи інше коло питань (філософських, культурологічних, соціологічних, естетичних тощо) та використовує відповідні до них фахові компетенції, загальнонаукові та спеціальні методи дослідження музичних явищ.

У межах цієї моделі виник один із сучасних форматів музикологічних студій у вигляді автономних *інститутів* музикознавства при великих університетах, а також Вищих школах музики (Берн, Варшава, Відень, Віттенберг, Гамбург, Краків, Франкфурт-на-Майні та багато інших).

Мандруючи по сучасних сайтах європейських вишів, знаходимо декларації різноманітних навчальних музикознавчих курсів, перелік кваліфікаційних вимог, професійних перспектив сучасних музикологів, як, наприклад: керуючий директор оркестру, редактор програмних буклетів у концертному залі, журналіст радіо чи щоденної газети, помічник режисера оперного театру, а також викладач музичної академії, професор університету, бібліотекар, архівіст, редактор видавництва, редактор нотних видань; освітні програми включають вивчення історії музики (світових і європейських музичних культур, історії театру, опери), етномузики, архівних, документальних матеріалів, епістолярію, нотних видань (їх оцифрування) і т.д. [16].

Щодо професійної орієнтації музикологів вебсторінка «Освіта» на сайті Гете-університету в підрозділі *Institut für Musikwissenschaft* містить таке: «Музикознавство охоплює всі типи теоретичного та рефлексивного усвідомлення музики», «Музикознавство не забезпечує жодної практичної чи педагогічної інструментальної підготовки та не готує студентів до викладання музики. Якщо ви зацікавлені саме в цьому, відвідайте вебсайт Франкфуртського університету музики та сценічного мистецтва», «Чи повинен я для вивчення музикознавства вміти грати на інструменті?» Ні. Оволодіння інструментом надзвичайно допомагає під час вивчення музикознавства, але не є обов'язковою вимогою для проходження навчальних курсів. «Чи повинен я вміти читати ноти для вивчення музикознавства?» Так. Знайомство з європейськими нотами є важливою основою вивчення музики. У разі, якщо на початок навчання ви цього не можете робити, цією компетенцією можна оволодіти на підготовчому курсі»; «В яких професіях я можу працювати після закінчення навчання?»

Вивчення музикознавства не готує студентів до певної професії, але готує навички, які можна застосовувати в різних професійних сферах: оперних та концертних залах, у пресі та радіо, у видавництвах та редакційних проєктах, університетах та музичних коледжах» [15].

Як бачимо, в подібних реєстрах перевагу надано прикладному музикознавству (натомість, не виконавському), галузь фундаментальної музичної науки спроектована на історичні аспекти досліджень різної тематики.

Така модель музикознавчих інституцій (хоча й, зрозуміло, із певними національними ознаками щодо організації навчального, дослідницького процесів, тематики праць) впроваджена у західних регіонах України. Її зразком в українському музично-освітньому контенті до 1939 року залишався Львівський університет, який до приходу радянської влади мав кафедру музикології на чолі з її засновником Адольфом Хибінським. Ця модель, зокрема, включала фундаментальний та прикладний складники, практичні заняття студентів із курсів музичної палеографії, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. У такому переліку, шоправда, відсутня композиція.

У новітніх українських розвідках запропонованої теми ця модель визначається німецько-австрійською системою організації музикознавчої освіти, як наголошує У. Граб, авторка дослідження «Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти» [5]). Спираючись на праці І. Ляшенко, Л. Кияновської, М. Ржевської, О. Немкович, Л. Гнатюк стосовно формування музикознавства в Україні і, зокрема, у Галичині до першої третини ХХ століття, науковиця зазначає його як «цілісну систему національної музичної культури європейського зразка» [5]. О. Гиса у роботі «Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі» досліджує наслідування європейського досвіду через вплив на університетську музикологічну освіту Львова польських університетів, зокрема, Варшавського та Краківського [4]. Ця система переважно була розрахована на музикознавчий науково-історичний складник у пізнанні різноманітних явищ музичного мистецтва, а більшість львівських учнів музикологічної школи А. Хибінського за фахом були музикознавцями.

У статті «Музикологія у сучасному науковому дискурсі, або Чи наука про музику може стати університетською дисци-

пліною в сучасній Україні» її автор Ю. Ясіновський знаходить відповідь на власну питальну назву публікації у площині розвитку ідеї «класичного університету у сфері гуманітарних знань», що має «протиставлятися загальній кризі вищої школи. Це особливо важливо нині на тлі загальної дегуманізації знань, нівеляції наукових методів пізнання. Слід не розпорошувати й дробити знання по різних закутках надто вузьких спеціалізацій, а інтегрувати його навколо фундаментальних наук, передусім історії, філології та філософії» [13, с. 47]. Науковець також додає, що «з приходом радянської влади до Львова (1939) була ліквідована кафедра музикології в університеті, а викладачів на чолі з її засновником і керівником проф. Адольфом Хибінським перевели до консерваторії. Впродовж одного року наукові інтенції на вимогу «зверху» швидко розвіялися й перетворилися на відомий нам до сьогодні «науково-методичний дискурс» [13, с. 28]; «практичні знання музики повинні ставати інструментарієм, основою для теоретичного осмислення сутності буття, природи, Бога, людини в їх тісному зв'язку. Не випадково статус університету міг отримати лише той навчальний заклад, дисципліни якого увінчувала філософія чи богослов'я. На Заході гуманітарний вишкіл дотепер завершується вченим ступенем доктора філософії» [13, с. 29].

До вищесказаного вважаємо за необхідне додати таке: наведені наукові позиції, насправді, підкреслюють різницю між університетською та консерваторською моделями музикознавчих інституцій, «дослідним» (класичним) і мистецьким (профільним музичним) університетами, що мають музикознавчі кафедри (факультети). Перший тип вишів історично включав тріумвірат, а згодом квартал наук – природничих, технічних, суспільних (соціальних), гуманітарних, деякі з них «шукали» закономірні шляхи можливого зближення (наприклад, «науки-медіуми», котрі виступають посередниками між іншими науками або їх групами – історія, етика, естетика; науки з універсальними «трансгресуючими» методами – математика, кібернетика та ін.). Музикологія, яка опинилася в такому оточенні, так чи інакше «реагує» на «коннект» з іншими університетськими дисциплінами, компетенціями, традиціями. Звідси виникла специфічна синтезована модель історичного, систематичного, «етнічного» музикознавства з наочними ознаками міждисциплінарних зв'язків.

Існує також інша модель музикології як інституції, що зумовила виникнення наукових шкіл як підрозділів консерваторського кола дисциплін наукової (фундаментальної), загальнопрофесійної, професійної і практичної підготовки. Нині ця модель вбирає університетський науковий формат, залучаючи магістратуру, аспірантуру (докторантуру), випускники якої також отримують ступінь доктора філософії (у тому числі у галузі виконавського музикознавства). До речі, «науково-методичний дискурс» цієї моделі збагачується науково-практичним, історична царина музикознавства – її музично-теоретичними вимірами (та навпаки), спрямованими на збагнення музичного буття, що унеможлиблюється за відсутністю базових практичних знань, умінь та навичок аналізу музичних текстів, інтонаційних і пов'язаних із ними композиційно-семантичних, композиційно-структурних закономірностей музичного розвитку тощо. Це не тільки не виключає філософського усвідомлення музичних явищ, а природно сприяє, адже заповітна кінцева мета теорії музики, за висловом Ю. Холопова, повинна перебувати в галузі філософської науки і прямувати до збагнення власне музичного буття [12, с. 109].

Отже, перша модель біля її витоків «відповідала актуальним потребам розвитку науково-дослідної галузі музикознавства» [5], мала пріоритет у галузі історико-музикознавчих досліджень із теоретичним складником, друга – прямувала до практико-прикладного, педагогічного векторів музикознавства з метою фахової підготовки музикантів різних спеціалізацій, тому приймала змішаний формат наукового (а з часом і фундаментального), педагогічного і прикладного музикознавства, а відтепер, додамо, й виконавського.

Ця модель історично та географічно була поширена на теренах Східної Європи (колишньої Російської імперії, а згодом Радянського Союзу). Принаймні, ще на етапі її формування, у тому числі як складової частини університетської освіти, склалися певні її регіональні та місцеві різновиди. Вони надалі значно вплинули на становлення національного «освітянського формату» викладання та розвитку цієї галузі знань.

Нагадаємо, що один із найстаріших в Україні – Імператорський Харківський університет (1804 рік заснування) – мав музичні класи. Важливо підкреслити, що вони виникли

разом із новоутвореним університетом за ініціативи його засновника *Василя Каразіна*, який запросив очолити ці класи відомого польського музиканта, композитора, скрипала, диригента і педагога *Івана Вітковського* (до речі, одного з найталановитіших учнів Йозефа Гайдна) [1].

З приводу цього О. Кононова, зокрема, відзначає: «В Університеті визначився курс на взаємозв'язок теоретичної і практичної освіти: вивчення основ музичного мистецтва доповнювалося заняттями учнів в інструментальних, оркестровому та хоровому класах. Навчальний і концертний репертуар містив твори світського мистецтва, зокрема, спадщину віденських класиків та їх сучасників. Для індивідуальних музичних занять під керівництвом викладача студентам відводилась одна година на день. Доказом їхніх успіхів є виконуваний ними репертуар, до якого входили твори В.А. Моцарта, Л. Керубіні, К.-М. Вебера, Д. Россіні, Л. ван Бетховена, П. Роде, Ф. Калькбреннера та інших авторів» [10, с. 19].

Загалом, невід'ємною частиною комплексної музичної освіти в університеті (і паралельно в інших культурно-освітніх закладах Харкова) була *концертна діяльність викладачів та учнів, наявність у педагогів композиторської кваліфікації, складання ними дослідницьких і теоретичних праць*. Ці ознаки заклали основу майбутньої харківської наукової музично-теоретичної школи, фундація якої пов'язана з консерваторською ланкою її розвитку на чолі з видатною постаттю — музикантом, який мав також вищу юридичну освіту (отриману в Харківському університеті) — *Семеном Семеновичем Богатирьовим (1890–1960)*.

Першими ж університетськими викладачами музичних класів і теоретичних дисциплін, організаторами та учасниками міських концертів були поліпрофільні фахівці, які поєднували композиторську та виконавську діяльність, а також представники інших галузей університетських знань: «Серед концертантів — вчителі музики *І. Вітковський, І. Лозинський*, а також магістр хімії *О. Шуман*, професор математики *І. Шад*, доктор філософії *Г. Гесс де Кальве*» [8, с. 19]. Останній, як відомо, був автором однієї з перших вітчизняних праць «Теорія музики» [8, с. 22], О. Шуман — автором першої харківської опери «Палац розваг» [1].

Музичні вечори, що проходили в університеті та готувалися у тому числі силами студентів вишу (зокрема, студент-

ським оркестром), сягали різноманітних жанрів — кантатно-ораторіальних, симфонічних, концертних, мали високий виконавський рівень, широкий резонанс у міській пресі (що формувало професійну музичну критику): «Репетиції тривали місяцями та дійсно стали свого роду «музичним університетом», суттєво сприяючи удосконаленню виконавської майстерності всіх учасників концертів і насамперед студентів. <...> Таким чином, вплив Університету на формування музичної культури не був локалізований межами Харкова, але поширювався на весь регіон» [8, с. 20]; «Згадані концерти можна назвати перехідним етапом у процесі залучення слухачів до симфонічної музики, яку з часом почали регулярно виконувати в місті завдяки діяльності відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ)» [8, с. 21].

За часів роботи цього товариства, розгорнутого на базі Харківського відділення видатним громадським діячем, знаним музикантом, піаністом, диригентом, дослідником (автором праці про історію розвитку оркестрів у Росії) *Іллею Іллічем Слатіним (1845–1931)*, були створені нові музичні класи. Останні стали підґрунтям для виникнення *Харківського музичного училища (1883)*, пізніше реорганізованого у *Харківську Консерваторію (1917)*. Очолив її саме І. Слатін, який, до речі, мав дві вищі освіти, отримані у Санкт-Петербурзькій Консерваторії та Берлінській Новій Академії Музики.

Невипадково відкрита у Харкові Консерваторія подібно до консерваторій Києва, Одеси успадкувала другу, змішану модель на кшталт перших в Імперії Санкт-Петербурзької та Московської консерваторій. До складу новоствореного харківського вишу увійшов її найстаріший теоретико-композиторський факультет, який було спрямовано на підготовку як музикознавців (та етномузикознавців), так і музикантів усіх інших спеціалізацій — композиторів і виконавців (вокалістів, інструменталістів).

Від початку роботи факультету, на базі якого було створено профільну кафедру теорії музики та композиції, остання аж до 1970 року мала дуальну структуру, хоча самий факультет спочатку називався факультетом композиції¹. Яскравою

¹ На це вказують В. Кравець, Т. Бахмут, посилаючись на зарубіжні архіви, що збереглися у біографічних документах Йосипа Шиллінгера [7, с. 96].

ознакою діяльності його перших викладачів і студентів стала їхня саме поліпрофільна фахова підготовка. Більшість із них поєднувала композиторську, музично-теоретичну (викладацьку, дослідницьку, музично-критичну, літературну, лекторську), виконавську освітні сфери, деякі з них професійно грали на кількох інструментах. Зразками є діяльність перших деканів факультету: *С. Богатирьова*, який викладав у Харкові (в Консерваторії та Музичному Технікумі), а потім у Москві, був, зокрема, композитором, музикознавцем, піаністом і валторністом; *Й. Шиллінгера* – композитора (розробника авторської системи музичної композиції), музикознавця (лектора, критика, літератора), диригента, хормейстера, керівника першого в Україні Естрадно-джазового оркестру (він працював у Харкові у 1918–1922 роках, потім емігрував у США, впроваджуючи професійний досвід харківського періоду).

Прикладами стає фахова справа багатьох інших викладачів-теоретиків як Консерваторії, так і Музичного училища (тоді – Технікуму). Як голова теоретико-композиторського факультету Харківської Консерваторії та її базової кафедри *С. Богатирьов* виховав цілу плеяду спеціалістів, відомих нині митців-учених, імена яких увійшли у славетну історію харківської наукової музично-теоретичної школи (презентуючи водночас інші школи – композиції, фольклористики, виконавства) і зробили останню широко відомою як в Україні, так і за її межами [2]. Більшість вихованців *С. Богатирьова* є теоретико-композиторами, які у різні роки, окрім композиції, викладали у Консерваторії курси лекцій з інструментознавства, поліфонії, гармонії, музичного аналізу тощо. Серед них – доцент *П. Андросюк*, професор *В. Барабашов*, заслужений діяч мистецтв України, лауреат державної премії України ім. М.В. Лисенка *В. Борисов*, заслужений діяч мистецтв України, скрипаль, диригент *Д. Клебанов*, заслужений діяч мистецтв України, диригент *В. Нахабін*, доцент, заслужений артист УРСР, хормейстер *З. Заграничний*, професор, музикознавець, піаніст *М. Тиц* та інші. Школу фундаментальної теоретичної підготовки в класі *С. Богатирьова* пройшли і історико-теоретики, серед них – видатний музикознавець, викладач, піаністка *Г. Тюменева*.

З вищесказаного стає зрозумілим, що для харківської теоретичної школи першого консерваторського періоду доцен-

тровою дисциплінарною цариною була *музична композиція та її теорія*. Насамперед про перебудову композиторської освіти рагував професор С. Богатирьов, а один із його найвідоміших учнів (за часів викладання С. Богатирьова в Московській консерваторії) Ю. Холопов, як уже зазначалося нами, розглядав теоретичне музикознавство у складі філософського наукового знання про музичне буття.

Високі професійні досягнення консерваторської теоретичної школи були підготовлені ще у доконсерваторській та перший консерваторський періоди на етапі консолідації харківської музично-теоретичної спільноти, у тому числі в інших закладах музичної освіти, зокрема, Музичному Технікумі. Серед викладачів були не тільки харків'яни, а й запрошені музиканти з інших міст Російської імперії та країн Західної Європи – композитор, фольклорист, музичний критик, органіст і валторніст *А. Юр'ян*, який після Харкова працював у Ризі; композитор, музичний письменник, піаніст *Ф. Якіменко* (Акіменко), який після еміграції став професором Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі, автором першого українського (та україномовного) підручника з гармонії. Слід також назвати *С. Дрімцова*, *М. Рославця* та ін. Ці імена видатних представників науково-творчої думки ще чекають на свого дослідника.

Висновки. Оскільки ключові тези щодо вибраної проблематики було зосереджено в основному тексті публікації, коротко підсумуємо: *по-перше*, саме історичний діалог минулого та сьогодення в житті науково-теоретичної школи Харкова висвітлює властиві їй професійні ознаки, унаочнює її сталі традиції, специфіку, стає віддзеркаленням шляхів розвитку українського національного мистецтва; *по-друге*, вивчення передумов формування харківської школи неминуче порушує широке коло питань про історичні особливості, культуру, науку, освіту, творчий потенціал східного регіону України, представлений у таких розвідках на прикладі його потужного центру – міста Харкова; *по-третє*, «усвідомлення регіональних традицій та культурних цінностей відроджує дослідницький інтерес до української культури загалом, у масштабах як регіонального, так і національного, *інтернаціонального та наднаціонального* – світового значення-вкладу у загальну скарбницю мистецтва» [3, с. 36].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахмет Т., Вострікова М., Самоварова Т. 2014, 18 лютого. *Мистецька освіта Харківщини*. URL: <https://onmcpk.kh.ua/tag/istoriya/> (дата звернення: 02.02.2021).
2. Борисенко М.Ю. Теоретичне музикознавство: рух у часі. *Pro Doto Mea: Нариси. До 90-річчя з дня існування Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського*. Харків, 2007. С. 170–184.
3. Борисенко М.Ю. Человек и его время: Нинель Либероль – музыковед и писательница-мемуарист. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 43. С. 34–58.
4. Гиса О.А. Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 219 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hysa_Oksana/Krakovska_ta_lvivska_muzykologichni_shkoly_iak_fenomen_kultury_Ukrainy_ta_Polschi.pdf?PHPSESSID=32441f2d-4c5f87df6bcf1074fbcec20a. (дата звернення: 21.02.2021).
5. Граб У.Б. Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2006. 20 с. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/165169>. (дата звернення: 21.02.2021).
6. Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П. Котляревського / Ред. упоряд. Г.І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2012. 400 с.
7. Кравец В., Бахмет Т. Явление пророка. *Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка*. Москва, 2015. С. 96–134.
8. Кононова О. Еволюція музичної освіти в Харкові. *Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія*. Харків, 2017. С. 13–158.
9. Музична Харківщина: зб. наук. пр. / упор. П.П. Калашник, Н.Л. Очеретовська. Харків : ХІМ, 1992. 307 с.
10. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л.В. Русакова. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. 1148 с.
11. Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского. 1917–1992 : сб. ст. / отв. за вып. П.П. Калашник. Харьков : ХИИ, 1992. 446 с.
12. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. Москва, 1993. № 4. С. 106–114.
13. Ясіновський Ю. Музикологія у сучасному науковому дискурсі, або Чи наука про музику може стати університетською дисци-

пліною у сучасній Україні. *Наукові записки УКУ*. 2015. Ч. 7: *Історія*, вип. 2. С. 27–48. URL: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://er.uscu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясіновський_Музикологія_в_сучасному_дискурсі.pdf. (дата звернення: 02.02.2021).

14. Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня існування Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського / Ред. Т.Б. Веркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. Харків : ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2007. С. 170–184.

15. Goethe Universität Frankfurt am Main. Institut für Musikwissenschaft Fachbereich. Studium. Studieninteressierte. URL: <https://www.uni-frankfurt.de/95934036/Studieninteressierte>. (дата звернення: 21.02.2021).

16. Universität Bern. Institut für Musikwissenschaft. Über uns. Was ist Musikwissenschaft? URL: https://www.musik.unibe.ch/ueber_uns/was_ist_musikwissenschaft/index_ger.htm. (дата звернення: 21.02.2021).

REFERENCES

1. Bakhmet, T., Vostrikova, M., Samovarova, T. (2014, February, 18). *Artistic education of Kharkiv region*. Retrieved from: <https://onmcpk.kh.ua/tag/istoriya/>.

2. Borysenko, M.Y. (2007). Theoretical musicology: moving through time. *Pro Domo Mea: Outlines. To 90th anniversary of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*, pp. 170–184.

3. Borysenko, M.Y. (2015). A human and his time: Ninelle Liberol – musicologist and memoir writer. *Problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 43. Pp. 34–58.

4. Hysa, O.A. (2017). Krakow's and Lviv's schools of musicology as a phenomenon of culture of Ukraine and Poland [Ph. D. dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. Retrieved from: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hysa_Oksana/Krakovska_ta_lvivska_muzykolohichni_shkoly_iak_fenomen_kultury_Ukrainy_ta_Polschi.pdf?PHPSESSID=32441f2d4c5f87df6bcf1074fbcec20a.

5. Hrab, U. (2006). *Activities of the Musicological department of the Lviv University (1912–1939) in the context of European academic education* [Ph. D. dissertation abstract, Lviv M. Lysenko State Academy of Music]. Retrieved from: <http://referatu.net.ua/referats/7569/165169>.

6. Hanzburh, H.I. (Ed.) (2012). *Stellar time: Outlines to 95th anniversary of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*. TOV “S. A. M.” Publishing.

7. Kravets, V., Bakhmet, T. (2015). The coming of the Prophet. In *Two lives of Joseph Schillinger. First life: Russia. Second life: America*, pp. 96–134.

8. Kononova, O. (2017). Evolution of musical education in Ukraine. In L.V. Rusakova (Ed.). *Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To 100th anniversary: Minor Encyclopedia*, pp. 13–158.

9. Kalashnyk, P.P., Ocheretovska, N.L. (Eds.) (1992). *Music life of Kharkiv Region*. Kharkiv Institute of Arts.

10. Rusakova L.V. (Ed.). (2017). *Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To 100th anniversary: Minor Encyclopedia*. Vodnyy Spektr Dzhi-Em-Pi.

11. Kalashnyk, P.P. (Ed.). (1992). *Kharkiv I.P. Kotlyarevsky Institute of Arts. 1917–1992*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts.

12. Kholopov, Y.N. (1993). On the forms of comprehension of musical existence. *Problems of Philosophy*, 4, pp. 106–114.

13. Yasinovsky, Y. (2015). Musicology in contemporary scientific discourse, or Can music studies become a university discipline in contemporary Ukraine? *Scientific notes of UCU. Part 7: History*, 2, pp. 27–48. Retrieved from: https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясіновський_Музикологія%20в%20сучасному%20дискурсі.pdf.

14. Verkina T.B., Abagan G.A., Botunova G.Ya. (Eds.) (2007). *Pro Domo Mea: Outlines. To 90th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*, pp. 170–184.

15. Goethe Universität Frankfurt am Main. (n. d.) Institut für Musikwissenschaft Fachbereich. Studium. Studieninteressierte. Retrieved from: <https://www.uni-frankfurt.de/95934036/Studieninteressierte>.

16. Universität Bern. (n. d.). Institut für Musikwissenschaft. Über uns. Was ist Musikwissenschaft? Retrieved from: https://www.musik.unibe.ch/ueber_uns/was_ist_musikwissenschaft/index_ger.htm.

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-24>**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 СУЧАСНОЇ КОНСТРУКЦІЇ МАРИМБИ ЯК ТЕМБРОВО-АКУСТИЧНОЇ СИСТЕМИ

Мета роботи – розглянути історію формування сучасної конструкції маримби як темброво-акустичної системи. **Методологія.** В роботі використовувалися методи індукції, дедукції, порівняльного аналізу, спектрального аналізу звуку з метою встановлення його акустичної структури. **Наукова новизна** дослідження полягає у презентації нового ракурсу на еволюцію конструкції маримби, зумовленої поліпшенням акустичних можливостей та технічних параметрів інструмента, які суттєво впливають на виконавський процес. **Висновки.** Еволюція маримби охоплює період у декілька тисяч років. Шлях, пройдений від абсолютного примітивного ударного інструмента до високотехнологічної конструкції, був пов'язаний із пошуком і розробкою конструктивних деталей, що дозволяють розкрити нові акустичні та темброві «сторони» інструмента, а також розширити горизонти технічних можливостей для виконавців. Активна фаза процесу створення нових зразків маримби розвивалася в кількох напрямках і приходиться на початок ХХ століття. Як наслідок, з'являється низка оригінальних (часом екзотичних) конструкцій, які з тієї чи іншої причини так і не утвердилися у виконавській практиці. Значних успіхів у процесі промислового виробництва маримб було досягнуто завдяки винаходам американських інженерів, які мали значний вплив на низку чинників, пов'язаних із поліпшенням акустичних властивостей і технічних параметрів конструкції інструмента. Експерименти з породами деревини, для виготовлення заготовок пластин для маримби показали, що для їх виробництва основним матеріалом використовують гондураський розевуд та падук. Альтернативою виступив синтетичний матеріал – келон. Пластини маримби видають досить тихі звуки, коливання яких швидко згасають. З огляду на це, їх необхідно підсилювати за допомогою додаткового конструктивного елементу. Для цієї мети в сучасних конструкціях маримби використовують як резонатори у вигляді труби, закритої з одного кінця, так і пристрій, в основі якого лежить принцип «резонатора Гельмгольца».

Ключові слова: маримба, інструмент, виконавець, конструкція, пластини, резонатори, акустика, тембр, настройка.

Ralo Oleksii Mykolaiovych, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments of Odesa National A. V. Nezdanova Academy of Music

Formation of the modern construction of the marimba as a timbre-acoustic system

The purpose of the work is to consider the history of the formation of the modern construction of the marimba as a timbre-acoustic system. **Methodology.** The work used the following research methods: induction, deduction, comparative analysis, spectral analysis of sound in order to establish its acoustic structure. **The scientific novelty** of the research is that it presents a new perspective on the evolution of the marimba design, due to the improvement of its acoustic capabilities and technical parameters of the instrument, which have a significant impact on the performing process. **Conclusions.** The evolution of the marimba spans a period of several thousand years. The path traversed from a completely primitive percussion instrument to a high-tech design was associated with the search and development of structural details that would reveal new acoustic and timbre “sides” of the instrument, as well as expand the horizons of technical possibilities for performers. The active phase of the process of creating new samples of marimba developed in several directions and falls on the beginning of the 20th century. As a result, a number of original, sometimes exotic designs appear, which, for one reason or another, have not been established in performing practice. Significant advances in the industrial production of marimba have been achieved thanks to the inventions of American engineers, who have had a significant impact on a number of factors related to the improvement of acoustic properties and technical parameters of instrument design. Experiments with wood species for the manufacture of blanks for marimba bars have shown that Honduran rosewood and paduk are used as the main material for their production. The alternative was a synthetic material – kelon. Marimba bars emit rather quiet sounds, the vibrations of which quickly fade away. In this regard, they must be reinforced with an additional structural element. For this purpose, modern designs of marimba use both resonators in the form of a tube, closed at one end, and a device based on the principle of “Helmholtz resonator”.

Key words: marimba, instrument, performer, construction, bars, resonators, acoustics, timbre, tuning.

Актуальність теми дослідження. Музичний інструмент як об’єкт дослідження відкриває широкий діапазон можливостей для розуміння глибоких процесів як в історії, так і в теорії виконавства: «Історія опису і вивчення інструментарію переважила за тисячоліття. Причому музичний інструмент став об’єктом дослідження різних, досить незалежних одна від

одної наукових дисциплін: археології, етнографії, акустики, історичного музикознавства, фольклористики» [10, с. 3].

Еволюція конструкції маримби нерозривно пов'язана з історією виконавства на ударних інструментах, паралельно представляючи одну з її сторін. Шлях у кілька тисяч років від примітивного звуковисотного ударного інструмента до сучасної маримби – це рух, за якого кожне конструктивне нововведення свідчить лише про новий крок до розвитку професіоналізму. Цей поступальний процес має два плани: перший, за якого поява нових конструктивних деталей інструмента розкриває перед виконавцями більш широкі технічні можливості; другий, коли виконавці, зі свого боку, для реалізації творчих завдань ведуть постійний пошук нових звучностей та прийомів, які впливають на розширення акустичних і технічних стандартів маримби. Історія звуковисотних клавішних ударних інструментів фрагментарно висвітлена в низці інформаційних довідників та методичних посібників для ударних інструментів, зокрема О.Ф. Андрєєвої [1], Г.П. Дмитрієва [13], К.М. Купінського [7], В.М. Снегірьова [16] та ін., але при цьому носить суто описовий характер (без виявлення причинно-наслідкових зв'язків, що впливають на видозміну їх конструкції).

Крім цього, важливо розглянути появу нових конструктивних елементів у дизайні конструкції, будь-то спонтанне або навмисне, але завжди зумовлене поліпшенням акустичних можливостей інструмента¹. У низці наукових праць учених-фізиків (як вітчизняних, так і зарубіжних), таких як Ч.А. Тейлор [17], В.Г. Порвенков [13], Л.О. Кузнецов [6] і т.д. викладені теоретичні основи звукоутворення на музичних інструментах, зокрема ударних. Однак дослідження проходили з позиції акустики як одного з розділів фізики, без урахування потреб музичного виконавства. З огляду на це, наше дослідження досить актуальне як для історії, так і теорії виконавства на ударних інструментах.

Наукова новизна дослідження полягає у презентуванні нового ракурсу на еволюцію конструкції маримби, зумов-

¹ Не слід опускати те, що іноді, на зовсім ранніх етапах розвитку виконавства на ударних, у конструкції інструментів могли з'являтися деякі деталі, які не носили практичний характер, спрямований на поліпшення якості звучання інструмента. Їх створювали з дещо іншою метою, вони могли виконувати магічну функцію або виступати просто у вигляді прикраси.

леної поліпшенням акустичних можливостей та технічних параметрів інструмента, які суттєво впливають на виконавський процес.

Мета роботи – розглянути історію формування сучасної конструкції маримби як темброво-акустичної системи.

Виклад основного матеріалу. Історія формування та становлення групи звуковисотних ударних інструментів має багатовікову історію. Якщо майже до кінця XIX століття ударні інструменти, зокрема звуковисотні клавішні, виготовлялися вручну та майже кожен інструмент музикант робив «під себе», то з початку XX століття процес виробництва музичних інструментів, зокрема ударних, перейшов на «промислові рейки». У цей період з'являються перші фабрики, насамперед у США, що спеціалізуються на випуску тільки ударних інструментів.² Трохи пізніше ця тенденція поширилася на Європу та інші континенти. Найбільш активна фаза цього процесу припадає на першу половину XX століття, коли штат інженерів-конструкторів зробили спробу в напрямі створення абсолютно нових, трансформованих, звуковисотних клавішних ударних інструментів, багато з яких не збереглися і не утвердилися у виконавській практиці.

З огляду на це, можна згадати низку конструкцій маримби. У компанії «Leedy» [20] був сконструйований інструмент під назвою «октаримба», його клавіатура складалася з набору спарених пластин, звуки яких відтворювали інтервал октави. У це час в Англії фірма «Tuned Percussion» випустила кілька експериментальних інструментів «вібра-римба», в резонатори яких були вбудовані пелюстки, що оберталися з метою створення ефекту «вібрато» під час гри. Значний інтерес становлять масерівські експериментальні зразки «маримбес-челести», де в одній конструкції були поєднані маримба та вібрахарп, а також контрабас-маримба, діапазон якої був нижче на одну октаву від бас-маримби [19]. Фірмою «J.C.Deagan.Inc.» [18] була виготовлена невелика кількість інструментів під назвою

² У кінці XIX століття починають діяти перші фабрики з виробництва ударних інструментів, що спеціалізуються, спершу, на випуск диатонічних ксилофонів і лише на початку XX століття було налагоджено виробництво дворядних хроматичних ксилофонів. Провідні фірми з виробництва ударних «J. C. Deagan, Inc.» та «Leedy» стали випускати інструменти з діапазоном понад чотири октави, які отримали назву «маримба-ксилофон», або «ксилоримба».

«набімба». Д. Діген, інженер-конструктор та керівник фірми, в цих інструментах впроваджує низку технологічних нововведень. Так, нижній кінець резонатора він закриває перетинкою зі свинячої шкіри. Під час гри на «набімбі» звук набуває особливого відтінка дзижчання, внаслідок деренчання шкіряної перегородки [18]. Всі ці різновиди маримби були виготовлені в одиничних екземплярах і залишилися лише «екзотикою».

Можна зробити припущення та назвати низку причин, через які ці інструменти не набули широкого застосування. Зокрема, досить складно під час удару однією палкою попадати одночасно по двом пластинам, як це передбачено під час гри на «октаримбі». Це вимагає особливої навички і, як наслідок, вплинуло на широту спектра технічних можливостей під час гри. Спершу на «октаримбі» виконували п'єси кантиленного характеру і музикант міг легко проконтролювати точність попадання по двом пластинам одночасно. Поява нового репертуару, який більшою мірою включав п'єси віртуозного характеру, стало перешкодою для масового використання «октаримби», оскільки без високого рівня технічної підготовки виконавця, гра подібних творів стала досить проблематичною і майже неможливою.

Громіздкій механізм «вібрато», який застосували в конструкції «вібра-римби», не виправдав очікування конструкторів, оскільки звук маримби згасає дуже швидко, а його інтенсивність зменшується майже відразу, після збудження пластини. Зважаючи на це, використання такого пристрою стає недоцільним.

Масивна «маримба-челеста», велика за розмірами, з дуже складною конструкцією, втратила свою актуальність із появою нового металевого звуковисотного клавішного ударного інструмента – вібрафона, який був менший за розміром, ніж вібрахарп, і більш мобільним, оскільки мав більш компактний віяловий механізм вібрато. З огляду на це, «тандем» маримби та вібрафона посіли значне місце в сучасній сольній та ансамблевій виконавській практиці, замінивши при цьому «маримбу-челесту».

«Контрабас-маримба» – інструмент, звуки якого розташовані в діапазоні контроктави. Як наслідок, пластини були дуже широкі та довгі, а резонатори вийшли величезних розмірів, що відбилося на висоті конструкції, у зв'язку з цим, виконавці для гри використовували спеціальну підставку.

Звичайно, інструмент вийшов дуже гарний і, природно, став прикрасою масерівських маримба-оркестрів. Сьогодні у виконавській практиці, використовується бас-маримба, що охоплює діапазон великої октави. Її технічні, акустичні, транспортувальні функції повністю відповідають сучасним вимогам виконавців на ударних інструментах.

Під час конструювання «набімби» була поставлена мета, яка спрямована на створення сучасного інструмента із дзиччатым звуком, дуже схожим на той, який видають етнічні латиноамериканські аналоги. У зв'язку з цим, сфера використання цього інструмента з таким специфічним звучанням, природно, стала обмеженою лише сферою популярної та етнічної музики.

Раніше в конструкціях звуковисотних клавішних ударних бруски розташовувалися на рамі, зі смужками з «косичок» соломи під кожен ряд. Ці інструменти видавали багато шуму, викликаного, по-перше, ударом палкою по пластині, по-друге, відскоком бруска від жорсткої «підкладки»³. Д. Діген у своїх інструментах використовує «шпильку», спеціальне пристосування, за якого пластина висить на шнурах, не зіштовхуючись зі столом, що дозволяє їй після удару вільно коливатися (без домішок додаткових шумів). Таким чином, була вирішена технічна проблема, що дозволила продовжити час вібрації пластини.

Під час звучання основного тону тіло, що коливається, розділяється двома вузлами на три ділянки. Для максимальної свободи вібрації пластини точки її опори розташовуються в місцях, що відповідають вузлам коливань. У зв'язку з цим, надзвичайно актуальним стає вибір місця для свердління отвору, для проходження з'єднувального шнура.

Його можна легко знайти, використовуючи метод фігур Хладні. З цією метою необхідно покрити пластину складом із сипучих сумішей⁴ і злегка її вдарити. Там, де утворюється максимальна пучність дрібних частинок і проходить вузлова точка, викликана вільними коливаннями пластини. Безсум-

³ Провідні оркестри світу для виконання «Танця Смерті» К. Сен-Санса замовляють спеціальні інструменти, зроблені саме за цією технологією, щоб наблизити звучання ксилофона до тембра, початково задуманого композитором.

⁴ в якості експериментального складу може виступати звичайний пил – прим. О. Рало

нівно, це хороший спосіб, але він не доцільний у промислового виробництва маримб.

Дослідження фізичних властивостей дерев'яних стрижнів, представлені М.О. Гарбузовим, показують, що «... положення точок опори, за яких кінцеві ділянки мають довжину близько $3/9$ довжини всього бруска, сприяє ослабленню часткових тонів, число коливань яких перебуває в досить складних відношеннях до числа коливань основного тону» [12, с. 40].

У результаті практичного дослідження, проведеного нами, місця свердління отвору для проходження з'єднувального шнура на сучасній конструкції маримби фірми «Adams», ми виявили, що, з одного боку, отвір проходить під кутом 90 градусів, а з іншого – шнур проходить навскіс. Як наслідок, відстані між точкою свердління і кінцем пластини не однакові. На ці показники впливає і довжина самої пластини. Зі зменшенням її довжини збільшується розмір кінцевої ділянки.

Діапазон інструмента значно впливає як на тембр інструмента [14, с. 27], так і на його технічні характеристики, що відкривають широкий спектр можливостей для виконавців⁵. Перші маримби, які були виготовлені на фабриках із виробництва ударних інструментів, мали діапазон не більше 4-х октав. Однак виконавська практика підштовхнула інженерів-конструкторів до створення інструментів, спершу, з діапазоном 4,3 та 4,5, а потім 5 і навіть 5,5 октав. Тенденція збільшення діапазону маримби отримала своє поширення не тільки на американському музичному ринку з виробництва ударних інструментів, а й в усьому світі.

Під час виготовлення інструмента серйозною технічною проблемою є його розмір. На початку ХХ століття інженери-конструктори, які активно були залучені в процес створення нових звуковисотних клавішних ударних конструкцій, стали перед вибором: або використовувати технології своїх попередників і, як наслідок, габарити маримби значно виростають за рахунок збільшення розмірів пластин практично до одного метра, а резонаторів до двох метрів, або піти по шляху нових технічних рішень, що спираються на сучасні наукові дослідження в галузі фізики й акустики.

⁵ Перші гватемальські дабл-маримби були діапазоном більше 6 октав, що дозволяло розміститися ансамблю із семи людей.

Як правило, під час визначення параметрів інструментів беруть до уваги фізичні розміри людини. Наприклад, у практиці виготовлення народних духових інструментів «... майстер визначає довжину дудки, вимірюючи відстань від рота до вказівного пальця тієї людини, яка буде на ній грати» [11, с. 58]. Як наслідок, під час створення маримби необхідно враховувати низку аспектів, які значно можуть вплинути як на її акустичні можливості, так і на дизайн.

Насамперед це стосується основного конструктивного елементу інструмента — пластин. Перший крок у створенні маримби спрямований на вибір пластин нижнього і верхнього діапазонів відповідних розмірів, тоді як інші пластини градууються між собою. Деревина, з якої вони виготовлені, ніколи не буває однорідною, зважаючи на це, до кожного бруска потрібно ставитися індивідуально.

Спочатку суттєвої різниці у виборі породи деревини для пластин ксилофона і маримб не було. Заготовки сортувалися за кольором, відсутністю смоли та різних плям. Більш якісні пластини отримали назву «nagaed». Вони для ідентифікації гондураського розевуда⁶ і призначалися для дорогих моделей цілої лінійки маримба-ксилофонів. Починаючи з 70–80 років ХХ століття, майже всі провідні світові компанії перейшли на падук, келони і палісандр як основний матеріал для пластин звуковисотних клавішних ударних інструментів.

Падук — один із різновидів червоного дерева. Ця порода деревини використовується для виготовлення учнівських та студентських моделей інструментів, здебільшого для індивідуальних занять. Падук не досить міцний і в процесі колективних занять швидко зношується, як наслідок, пластини втрачають свій стрій.

Келон належить до класу композиційних матеріалів із термостабілізованої нейлонової смоли з мінеральним наповнювачем. Інструменти з келоновими пластинами стали виробляти порівняно недавно, «... американська фірма «Musser», яка почала випускати з початку 80-х років ксилофони та маримби з пластикової клавіатурою, стала новатором» [2]. Цей синтетичний матеріал дуже міцний, ударостійкий, не боїться перепадів температури і вологості, звук пластин об'ємний і

⁶ «Nagaed» — це абревіатура, в основі якої лежить прізвище керівника фірми J.C. Deagan, тільки літери написані навпаки.

яскравий, але йому не вистачає тепла та «ударних» якостей, притаманних інструментам із дерев'яним покриттям. З огляду на це, маримби з келону отримали своє поширення у навчальній практиці, а також у маршових ансамблях і оркестрах.

Клер Массер у своїх спогадах [19], написаних у середині ХХ століття, вказував на прикру обставину: деревина, яку використовували для виготовлення перших промислових зразків маримби, майже зникла. Пріоритетним для виробництва сучасних професійних інструментів є гондураський розевуд. Ця деревина буває трьох різновидів – чорного, білого і червоного. Вони розрізняються не тільки за кольором, а і за ступенем твердості і якості звуку виготовлених із них пластин.

Настройка інструмента – один із важливих етапів створення маримби. До 1917 року в США випускалися інструменти з декількома стандартами частоти для налаштування музичних інструментів, зокрема Low Pitch ля першої октави дорівнює 435 Гц, High Pitch ля першої октави дорівнює 454 Гц або American Standard High Pitch ля першої октави дорівнює 461 Гц. Така різноманітність негативно позначалася на використанні звуковисотних клавішних ударних інструментів у різних сферах виконавської практики. З ухваленням міжнародного стандарту настройки музичних інструментів, який установлює частоту тону ля першої октави рівній 440 Гц, всі виробники ударних інструментів перейшли на випуск маримб, налаштованих на цю частоту.

На початку ХХ століття пластини перших інструментів, що виготовлялися промисловим способом, налаштовувалися за основним тонуом. Лише з 1927 року шеф-настроювач фірми «J.C.Deagan,Inc.» удосконалив гармонійну настройку інструментів із дерев'яними пластинами. Слід зазначити: попри всю схожість маримби з іншими звуковисотними клавішними інструментами, юстировка у них аж ніяк не ідентична. Пластини маримби налаштовують за четвертим частковим тоном (або третім обертоном). З одного боку, процес гармонійної настройки вимагає видалення великої кількості деревини, зумовлений технологією дугоподібної виїмки⁷. З іншого боку, цей компроміс, за якого доводиться «жертвувати» значною частиною матеріалу, призводить до вагомого поліпшення

⁷ У 1927 році її ввів Герман Уінтерхоф для виготовлення пластин вібрафону.

акустичних властивостей та технічних можливостей маримби. Так, звук стає менш різким і «стукотілим», з'являється більше тепла й об'єму, особливо це стосується пластин нижнього діапазону, а наносити удари можна не тільки у центр пластин, а й в інші місця, як-от її край. Це забезпечує більше зручності під час гри і, безсумнівно, позитивно впливає на розвиток техніки виконання.

Пластини маримби видають порівняно тихі звуки, які швидко затихають. Причина щодо слабого звучання полягає у тому, що площа випромінювання звукової енергії занадто мала, а «... розсіювання механічної енергії (так звана дисипація), що і викликає загасання, відбувається через те, що будь-яка коливальна система, по-перше, деформується, і на подолання пружних сил у матеріалі вібратора витрачається частина енергії, по-друге, розгойдує свої опори, що викликає втрати енергії на тертя в опорах, по-третє, долає опір навколишнього повітря, по-четверте, витрачає енергію на перенесення коливального руху в навколишній простір, тобто на випромінювання» [13, с. 38].

Отже, передачу звукової енергії безпосередньо в повітряне середовище необхідно посилювати за допомогою додаткового конструктивного елемента, що має резонансні частоти коливань, рівні основним тонам пластин і їх гармонійним складникам. У зв'язку з цим, питання про музично-акустичні можливості маримби буде висвітлено не досить повно, якщо не розкрити функцію резонатора – надзвичайно важливу деталь інструмента.

Їх історія нерозривно пов'язана з формуванням різних конструкцій звуковисотних клавірних ударних інструментів і йде вглиб століть. Первісні музиканти найпростішим способом, шляхом проб і помилок, виявили, що пластини інструментів звучать набагато голосніше, якщо їх помістити просто над звичайною ямою. І одночасно з тим, як еволюціонував сам інструмент (збільшувалася кількість пластин, способи їх розташування та кріплення), резонатори так само видозмінювалися.

Слід зазначити, що підходи до питання посилення звуку були різними, з огляду на це, можна виокремити два напрями, як-от азійський і африканський. Так, інструмент «ранат ек» з Індокитаю і «гамбанг кайю» з Індонезії були обладнані коритоподібним ящиком, який виконував дві функції. Одна з них

полягала в тому, що на його торцях розташовувалися безпосередньо дерев'яні бруски, інша — добитися ефекту реверберації. Звукова хвиля в такому «кориті» поширюється на найчисленніші напрями, однак посилюватися будуть тільки ті частоти і на тих маршрутах, які відповідають резонансним частотам, а інші швидко згаснуть. Як наслідок, звукові хвилі, які «вижили», продовжують певний час «гудіти» на резонансних частотах, створюючи ефект «відлуння», поки не затихнуть повністю.

Африканські аналоги, які мали різні назви, як-от «малімба», «ймба», «амадімба», були оснащені одиничними резонаторами, розташованими під кожною пластиною і налаштовані в тон її звучання. Для їх виготовлення зазвичай використовували особливі сорти гарбуза, які під час висихання ставали дуже твердими і міцними.

У сучасні конструкції маримби «перекочував» принцип застосування одиничних резонаторів. Однією з істотних відмінностей було те, що в латиноамериканських зразках вони виготовлялися з дерева, а в американських інструментах відразу стали використовувати металеві. І поки діапазон маримби не перевищував 4,3 октави, особливих труднощів із їх виробництвом не було. Щойно почався випуск п'ятиоктавних інструментів, виникла проблема використання конструкції традиційних резонаторів (як у ксилофоні, вібрафоні і чотирьох октавних маримбах — *O.P.*) у вигляді прямої трубки, закритої з одного кінця, оскільки їх довжина в нижньому діапазоні інструмента перевищувала висоту рами, на якій розташовуються пластини.

З огляду на це, інженери-конструктори зіштовхнулися з низкою технічних проблем. Зокрема, щоб резонатор відповідав технологічним вимогам, можна використовувати трубу, або відкриту з обох сторін, або закриту з одного боку, щоб звук міг входити і виходити з неї. Таким чином, заслінка, що перекриває один із кінців, стає вузловою точкою стовпа повітря, який коливається в трубці. Довжина труби, відкритої з двох сторін, буде дорівнює половині довжини звукової хвилі, а закритої з одного кінця — кратна $1/4$ довжини звукової хвилі. Як наслідок, довжина труби, закрита з одного боку, буде вдвічі коротшою, ніж труба, відкрита з двох кінців. Таким чином, простір, необхідний для установки резонатора, можна заощадити.

Під час виробництва маримб необхідно враховувати ще одну важливу обставину, зумовлену акустичною природою конструкції резонаторних труб, закритих тільки з одного боку. Так, стовп повітря міститься в трубці з відкритими кінцями з обох сторін, відповідає коливанням усього гармонійного ряду, тоді як у резонаторі із заслінкою, крім основної частоти, посилюються гармоніки з непарними числовими показниками. Це пов'язано з виникненням стоячої хвилі, вузли коливання якої і «гасять» парні гармонійні складники.

У сучасних конструкціях маримби використовують два типи резонаторів, як-от у вигляді труби, закритої з одного кінця або пристрою, в основі якого лежить принцип «резонатора Гельмгольца». У першому випадку регулювання довжини труби у вигляді поршня розташована на її кінці, в іншому – заслінка, що змінює параметри «горла» резонатора.

У дизайнерів залишилося лише питання про форму резонаторів нижнього регістра. Як наслідок, з'являються різні конфігурації, де кожна фірма-виробник ударних інструментів обрала для себе особливу форму (плоску або круглу, П-подібну, Г-подібну, конусну або прямокутну).

Висновки. Отже, на початку ХХ століття відбуваються активні пошуки щодо створення нових зразків маримби, які мають оригінальний тембр, часом поєднуючи різні сонори, з великим арсеналом технічних та акустичних можливостей. У цьому процесі можна виокремити кілька векторів, як-от: спроба домогтися октавного звучання спарених пластин; надати більшого об'єму звуку та зробити його більш рельєфним за рахунок вбудованого механізму вібрато в резонатори; поєднати одночасно звучання металевого і дерев'яного звуковисотного ударного інструмента; розширити діапазон маримби до звуків контроктави; створити сучасну конструкцію маримби, звук якої дуже схожий з латиноамериканськими аналогами. Однак низка об'єктивних чинників так і не дозволила зміцнитися цим «екзотичним» зразкам маримби в сучасній виконавській практиці.

Вагоме поліпшення акустичних властивостей було досягнуто завдяки винаходу Д. Дігеном конструктивної деталі для утримання пластин на шнурі у всячому положенні. Це дозволило досягти максимально вільного і довгого коливання пластин, без участі в спектрі звуку значної частки негармонійних складових. Створення «шпильки», на жаль, не вирішило всіх

проблем, пов'язаних із «підвіскою» пластин. Надзвичайно важливим стало питання місця отвору для проходження з'єднувального шнура, який значно впливає на якість звуку.

У процесі дослідження ми виявили, що числові показники, представлені інженерами і фізиками-акустиками в науковій літературі, у визначенні відстані між вузловими точками і кінцем пластини, різняться. Практичні вимірювання, проведені нами, показали, що отвір для проходження з'єднувального шнура з одного боку пластини проходить під кутом менше 90 градусів, у зв'язку з цим, і відстані між точками свердління і кінцем пластини не однакові. На співвідношення кінцевої ділянки до довжини бруска впливає і розмір самої пластини.

Промислове виробництво звуковисотного клавійного ударного інструмента з діапазоном у п'ять і більше октав пов'язане з проблемою невідповідності між об'єктивним збільшенням розміру пластин і довжини резонатора з фізіологічними можливостями виконавця. У зв'язку з цим, під час створення маримби необхідно враховувати низку факторів, які можуть вплинути як на її акустичні можливості, так і на технічні параметри.

Експерименти з породами деревини для виготовлення заготовок пластин як для ксилофона, так і для маримби, на етапі становлення масового виробництва звуковисотних клавійних ударних інструментів показали, що для їх виробництва основним матеріалом використовують гондураський розевуд і падук. Альтернативою до досить дорогої деревини виступив синтетичний матеріал — келон. Маримби з такими пластинами набули широкого поширення в маршових ансамблях і оркестрах.

Настройка маримби — один із важливих етапів у створенні інструмента. Звуковисотна корекція за четвертим частковим тоном і використання технології дугоподібної виїмки значно поліпшили акустичні можливості інструмента, якість настройки, а також з'явилася можливість зменшити довжину пластин нижнього діапазону, що, безсумнівно, позначилося на технічних параметрах конструкції.

Акустична особливість маримби полягає у тому, що її пластини видають тихі звуки, коливання яких швидко згасають. Це зумовлено низкою об'єктивних чинників. У зв'язку з цим, передачу звукової енергії безпосередньо в повітряне середовище необхідно посилювати за допомогою додаткового конструктивного елемента.

Підходи до питання посилення звуку пластин ударного інструмента були різні. Можна виокремити два напрями, як-от азійський, коли використовували коритоподібний ящик як ревербератор, та африканський, де для посилення звуку пластин використовували поодинокі резонатори. Саме цей принцип «перекочував» у конструкцію сучасних звуковисотних клавішних ударних інструментів, зокрема маримби.

На етапі конструювання резонаторів для нижнього регістра п'ятиоктавної маримби виникла проблема у використанні традиційних резонаторів, оскільки їх довжина перевищувала висоту рами, на якій розташовані пластини. Технічні розрахунки акустичних можливостей підсилювача звуку різних типів призвели до того, що в сучасних конструкціях маримби з'явилася можливість використовувати як резонатори у вигляді труби, закритої з одного кінця, так і пристрій, в основі якого лежить принцип «резонатора Гельмгольца». Дизайнерам залишилося лише визначитися з формою резонаторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева Е.Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев : Музычна Україна, 1990. 77 с.
2. Вопрос-ответ. URL: forteltd.ru/questions (Last accessed: 25.12.2020).
3. Гарбузов Н.А. Музыкальная акустика. Москва, Ленинград : Музгиз, 1940. 245 с.
4. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. I, ч I. Москва, Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1941. 595 с.
5. Дмитриев Г.П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Москва : Сов.композитор, 1973. 136 с.
6. Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов. Москва : Легпромбытиздат, 1989. 366 с.
7. Купинский К.М. Школа игры на ксилофоне. Москва : Музгиз, 1952. 209 с.
8. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
9. Леонов В.А. Основы теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах : учебное пособие. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2010. 345 с.
10. Мациевский И.В. Предисловие. 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. 3–5.

11. Мачак И. Проблемы научной документации музыкальных инструментов. 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. 56–67.

12. Музыкальная акустика [под ред. Н.А. Гарбузова]. 2-е изд. Москва : Музыка, 1972. 236 с.

13. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. Москва : Музыка, 1990. 191 с.

14. Рало А.Н. Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментов. Астрахань : Издательство Астраханской государственной консерватории, 2002. 125 с.

15. Рало А.Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке : учебно-методическое пособие. Одесса, 2008. 102 с.

16. Снегирев В.М. Школа игры на двухрядном ксилофоне (мариамбе). Москва: Музыка, 1983. 126 с.

17. Тейлор Ч.А. Физика музыкальных звуков. Москва : Легкая индустрия, 1976. 184 с.

18. Deagan«Marimba-Xylophones». URL: <http://www.deaganresource.com/marxylo.html> (Last accessed: 12.11.2020).

19. Musser C. The Marimba-Xylophone. *Percussive notes*. 1999. № 37 (2). P. 11–13.

20. The Leedy Drum Company. URL: http://www.leedydrums.com/since1895_2.html (Last accessed: 17.01.2021).

REFERENCES

1. Andreeva, E. F. (1990). Udarnyye instrumenty sovremennogo simfonicheskogo orkestra. Percussion instruments of a modern symphony orchestra. Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].

2. Vopros-otvet. [Question-answer]. forteltd.ru. Retrieved from forteltd.ru/questions [in Russian].

3. Garbuzov, N. A. (1940). Muzykal'naya akustika. Musical acoustics. Moscow; Leningrad: Muzgiz [in Russian].

4. Gruber, R.I. (1941). Istoriya muzykal'noy kul'tury. History of musical culture. \Vols. 1. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].

5. Dmitriev, G.P. (1973). Udarnyye instrumenty: traktovka i sovremennoye sostoyaniye. Percussion instruments: interpretation and state of the art. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

6. Kuznetsov, L. A. (1989). Akustika muzykal'nykh instrumentov. Acoustics of musical instruments. Moscow: Legprombytzdat [in Russian].

7. Kupinsky, K. M. (1952). Shkola igry na ksilofone. Xylophone school. Moscow: Muzgiz [in Russian].

8. Imkhanitskiy, M. I. (2014). Novoye ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii. New about articulation and strokes in musical intonation. Moscow: RAM im. Gnesinykh [in Russian].

9. Leonov, V.A. (2010). *Osnovy teorii ispolnitel'stva i metodike obucheniya igre na dukhovnykh instrumentakh*. Fundamentals of the theory of performing and teaching methods to play wind instruments. Rostov-on-Don: Izdatel'stvo RGK im. S.V.Rakhmaninova [in Russian].

10. Matsiyevskiy, I. V. (1987). *Predisloviye*. Introduction. Ye. V. Gippius. (Eds)., *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka – Folk musical instruments and instrumental music*. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, Pp. 3–5. [in Russian].

11. Machak I. (1987). *Problemy nauchnoy dokumentatsii muzykal'nykh instrumentov*. Problems of scientific documentation of musical instruments. Ye. V. Gippius. (Eds)., *Narodnyye muzykal'nyye instrumenty i instrumental'naya muzyka – Folk musical instruments and instrumental music*. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Pp.56–67 [in Russian].

12. Garbuzov, N. A. (Eds). (1972). *Muzykal'naya akustika*. Musical acoustics. Moscow: Muzyka [in Russian].

13. Porvenkov, V. G. (1990). *Akustika i nastroyka muzykal'nykh instrumentov*. Acoustics and tuning of musical instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].

14. Ralo, A. N. (2002). *Teoreticheskiye osnovy igry na zvukovysotnykh udarnykh instrumentov*. Theoretical foundations of playing on sound-pitch percussion instruments. Astrakhan: Izdatel'stvo Astrakhanskoj gosudarstvennoy konservatorii [in Russian].

15. Ralo, A. N. (2008). *Formirovaniye funktsiy udarnykh instrumentov v orkestrovoy muzyke*. Formation of functions of percussion instruments in orchestral music. Odessa [in Russian].

16. Snegirev, V. M. (1983). *Shkola igry na dvukhryadnom ksilofone (marimbe)*. School of playing on a two-row xylophone (marimba). Moscow: Muzyka [in Russian].

17. Taylor Ch. A. (1976). *Fizika muzykal'nykh zvukov*. Physics of musical sounds. Moscow: Legkaya industriya [in Russian].

18. Deagan “Marimba-Xylophones”. [deaganresource.com](http://www.deaganresource.com/marxylo.html). Retrieved from: <http://www.deaganresource.com/marxylo.html> [in English].

19. Musser, C. (1999). *The Marimba-Xylophone*. Percussive notes, 37 (2), P. 11–13 [in English].

20. The Leedy Drum Company. [leedydrums.com](http://www.leedydrums.com). Retrieved from: http://www.leedydrums.com/since1895_2.html [in English].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-25>**Валентина Борисівна Васильєва**

ORCID: 0000-0002-3883-0005

народна артистка України, професор,

професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

pobeda-vik@ukr.net

ДУАЛІЗМ У МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОМУ ВТІЛЕННІ ОБРАЗУ АЗУЧЕНИ В ОПЕРІ «ТРУБАДУР» ДЖ. ВЕРДІ: ТЕХНІЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

*Метою статті є розгляд музичного втілення образу Матері в драматургічній основі твору, характеристики образу та як від драматургії твору залежить сценічний образ, технічні прийоми у виконанні оперної партії, а саме аналіз на прикладі показової у цьому аспекті партії Азучени в опері «Трубадур» Джузеппе Верді у виконавському контексті. Також метою статті є розгляд можливостей голосу і технічних прийомів для формування образу Матері в європейській оперній музиці ХІХ–ХХ століть, виявлення типових ознак паралельних драматургічних ліній. **Методологія статті** – суміщення принципів історико-культурологічного та типологічного методів, а також стильового аналізу виконання. **Наукова новизна** полягає в такому: на погляд автора статті, у сучасних дослідженнях оперного мистецтва не досить досліджені дві паралельні драматичні лінії в образі Азучени опери «Трубадур» Джузеппе Верді. У виставі по черзі одна драматична лінія домінує над другою чи виступають рівнозначно, об'єднуючись. У цьому полягає велика складність для виконавиці ролі. У цій статті відбувається дослідження дуалізму у музично-художньому втіленні, тобто об'єднання в одній ролі образів Матері та Доньки, які співіснують в одній героїні. Тому виконавське висвітлення вказаної теми суттєво доповнює музикознавчу теорію оперного мистецтва та його виконавського аспекту. **Висновки.** У цій статті було виявлено музично-художнє втілення дуалізму в образі Азучени в опері «Трубадур» Джузеппе Верді; розкрито та систематизовано великий досвід роботи автора над сценічним образом, вокальними труднощами, які виникають у недосвідченої виконавиці, технічні рекомендації щодо підготовки партії, вміння опанувати психологічне навантаження; була досягнута мета автора як співачки передати свій досвід наступному поколінню виконавців партії Азучени в опері «Трубадур» Джузеппе Верді. Практична цінність статті визначається можливістю використання її матеріалів у класі сольного співу, а так*

само для курсів теорії та історії виконавства у вищій і середній музичній школі. Статтю написано на прикладі власного виконання автора партії Азучени.

Ключові слова: образ Матері, архетипічність образу, дуалізм, західноєвропейська опера.

Vasilyeva Valentina Borysivna, People's Artist of Ukraine, Professor, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Dualism in the musical and artistic embodiment of the image of Azuchena in the opera "Troubadour" by G. Verdi: technical recommendations

The aim of the article is to consider the musical embodiment of the image of the Mother in the dramatic basis of the work, the characteristics of the image, and how the dramatic image of the work depends on the stage image, techniques in performing the opera part, namely analysis on the example Verdi in the performing context. Also, the aim of the article is consideration of the possibilities of voice and techniques for the formation of the image of the Mother in the European opera music of the XIX–XX centuries, the identification of typical features of parallel dramatic lines. **The methodology of the article** is a combination of the principles of historical-cultural and typological methods, as well as stylistic analysis of performance. **The scientific novelty is as follows:** in the opinion of the author of the article, in modern studies of opera, two parallel dramatic lines in the image of Azuchena's opera "Troubadour" by Giuseppe Verdi are not sufficiently studied. In a play, in turn, one dramatic line dominates over another or they act equally, uniting. This is a great challenge for the performer. This article examines the dualism in the musical-artistic embodiment, that is, the unification in one role of the images of Mother and Daughter who coexist in one heroine. Therefore, the performance coverage of this topic significantly complements the musicological theory of opera and its performance aspect. **Conclusions.** This article reveals the musical and artistic embodiment of dualism in the image of Azuchena in Giuseppe Verdi's opera *The Troubadour*; extensive experience of the author's work on the stage image, vocal difficulties that arise in an inexperienced performer, technical recommendations for party preparation, the ability to master the psychological load are revealed and systematized; the author's goal was achieved as a singer to pass on his experience to the next generation of performers of the Azuchena part in Giuseppe Verdi's opera *The Troubadour*. The practical value of the article is determined by the possibility of using its materials in the class of solo singing, as well as for courses in theory and history of performance in higher and secondary music school. The article is written on the example of the author's own performance of Azuchena's party.

Key words: image of the Mother, archetypal image, dualism, Western European opera.

Актуальність теми дослідження. Питання про музично-художні принципи втілення теми дуалізму образу Азучени в

опері «Трубадур» Джузеппе Верді досі не було об'єктом спеціального дослідження. Виходячи з того, що образ Матері та Доньки в одній особі в європейській опері малодосліджений серед стійких типів героїв, але завжди присутній в оперних сюжетах, дослідження дуалізму в образі як особливого і типологічно стійкого явища є актуальним, на переконання автора.

Мета дослідження – виявлення характерних рис і особливостей функціонування образу Матері в оперній музиці як певного типу оперної героїні, що дає виконавцю можливості усвідомлення його як цілісного явища. А це, своєю чергою, зумовлює логіку виконавської інтерпретації і принципи формування виконавської концепції. Тому звернення до такої теми може хоча б у малому ступені заповнити наявні прогалини у сучасному вивченні оперного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Тема материнства і образ Матері є однією з найбільш стійких сюжетних ліній в історії європейського оперного мистецтва. Архетипічність образу Матері зумовлює його незмінні, стійкі риси (жіночість, красу, ідеальність), які зберігаються протягом історичного розвитку і в розмаїтті творчих заломлень. Ці стійкі риси утворюють специфічні особливості художнього образу Матері в різних видах мистецтва.

Опера – жанр перш за все музичний і центральним елементом у ній є голос співака. Характер героя, стилістика епохи, відтінки емоцій – усе це втілюється в голосі, в його невичерпних фарбах. В оперній практиці використовуються такі поняття, як оперні ампула, вокальні ампула [14]. Вони несуть у собі різні аспекти сенсу. Так, у плані оперних ампула мається на увазі рід ролей, пов'язаних з певним типом голосу.

До кінця XIX століття складається поняття про оперну майстерність, що органічно поєднує вокальні та акторські навички. Вимоги до виконавців – оркестру, хору, солістів – впливають з уявлень про оперний театр як театр музично-драматичний. Вердіівська драма, що досягла вершин вокально-драматичної виразності, вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої насиченості, потужності, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не тільки в арії, але і в речитативі, вимагала енергії, виразної декламації, поривчастості, темпераменту.

Розглянемо яскравий і загадковий образ Матері – Азучени. В основу сюжету опери Дж. Верді покладено одноіменну драму Антоніо Гарсія Гутьєрреса, в центрі якого – романтично-демонічний образ циганки Азучени, особливу увагу Верді приділив в опері саме їй. Адже спочатку цей твір мав назву «Смерть циганки». Помітний «демонізм» її вигляду і поведінкової символіки вказує на її партію як на епіцентр романтичної антиномічності виразу. І, зрозуміло, що ця роль, як правило, доручається першокласній співачці-актрисі, у голосі якої повинно бути закладено щирість, природність, теплоту як у виконанні речитативів, так і у виконанні арій.

Антиномічність цієї героїні очевидна на двох рівнях. Насамперед це проявляється у самому сценічному образі: Азучена не молода, вона «жахлива» у сприйнятті аристократів, але вона прекрасна в її відданості знедоленій матері, в її здатності жаліти і любити слабких і скривджених. Співачка повинна подбати про пластично-жестову переконливість краси Азучени, якщо віковий грим знімає печатку ідеальності з її сценічного обличчя.

Співачка повинна скрупульозно вивчити усю лінію ролі та, спираючись на лібрето й музикальну палітру, продемонструвати психологічні нюанси ролі, володіючи всіма технічними можливостями голосу. Насамперед у роботі повинно бути використано повний діапазон, ідеальне володіння ріано і forte, чітка та виразна дикція, особливо для наповнення речитативів. Частіше, це співачка-актриса середнього віку, яка має великий досвід щодо виконання драматичних партій.

Пластика жесту-руху покликана фіксувати істоту величного вигляду жінки, що приймає стежу споконування-жертви. Демонізм образу Азучени спрощує прочитання її партії в бік злиття з тривіально-романтичним баченням. Тобто в художній ідеї цього образу значну роль відіграє взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього, видимого і невидимого, що в цілісності своєї являє смислове наповнення сценічного втілення. «Образ – серце мистецтва, а власне мистецтво – це спосіб мислення художніми образами», – роз'яснює Л.І. Ніколаєв у книзі «Художній образ як перетворена модель миру» [13].

«Від драматургічної основи твору залежать характеристики образу та технічні прийоми. Це доволі закономірно, оскільки спів, музика і є по суті засобом вираження емоційного стану

людини, бесідою зі слухачем язиком почуттів та емоцій», – зазначає професор В.П. Морозов [12, с. 191].

Другий рівень антиномічності образу Азучени необхідно співвіднести із зазначеною вище дуалістичністю жіночого образу, тільки дещо в іншому ключі. Героїня є в одній особі – Донька, яка прагне помсти, і любляча Мати. У вокальній партії виразно прописаний смисловий поділ, частіше інтонаційно-мелодійним способом: Азучена і Монріко, Азучена і Мати.

Лаурі Вольпи не рекомендував виконувати декілька вистав поспіль, позаяк під час виконання накладається дуже велике психологічне навантаження на нервову систему співачки: «Неодноразове повторення драматичних епізодів приводить до руйнування нервової системи виконавиці ролі. В історії є трагічні приклади, пов'язані з виконанням поспіль ролі Азучени» [9, с. 17].

Героїня представлена у Верді як прояв материнського начала, цьому доказ – особливості її музичної характеристики, в якій очевидні відмінності між «дочірніми» і «материнськими» переживаннями. Азучена – Дочка, яка бажає помсти, характеризується гострою ритмікою, експресивною мелодикою в крайніх регістрах діапазону і романтично-демонічним колоритом музичного висловлювання в загальному, яка набуває конкретної жанрової ознаки – баладності (2-а дія, Пісня і Розповідь). Коли Циганка в таборі веде свою розповідь, оркестр підкреслює її агресивність. У цей момент Азучена у всій повноті представлена у вигляді Дочки, яка одержима спогадами про трагічну долю своєї матері і яка жадає помсти.

Однак, коли Азучена проявляється як любляча Мати, вигляд її музичної характеристики істотно змінюється, зникає інтонаційна напруженість, спрощується ритм, зникають жанрові обриси баладності, що створюють демонічний образ героїні. Вона стає м'якшою, добрішою, змінюється емоційний тонус висловлювання. І на перше місце виступає згадана вище інтонація поступового сходження: ця ідея материнського покаяння заявлена на початку сцени із сином у 2-й дії, при цьому авторська ремарка вказує на пристрасність інтонування цих слів – це прояв внутрішньої Азучени – люблячої і страждаючої Матері. У всіх сценах, де героїня проявляється як любляча мати, присутній спад щодо спрямованості мелодійної лінії, то явна, то більш завуальована, у не характерній для Азучени тональності g-moll. А в 3-й дії

у згадці про сина, який покинув її, – знову спад мелодики і тут же екстатичний прояв материнського почуття з мелодійним злетом угору в E-dur.

Образ Матері – це завжди шанс для співачки продемонструвати драматичні можливості таланту, а також можливості свого голосу, як технічні прийоми piano, forte, так і тембральні багатства голосу. «Перш за все треба мати розум, потім гаряче серце та залізну волю і аж потім голос», – так стверджував видатний оперний співак та педагог О.П. Мишуга [10, с. 8].

Кульмінацією цієї лейтінтонації Азучени можна назвати заключну сцену із сином у в'язниці в момент спогадів про смерть своєї матері. У цьому моменті очевидний смисловий перетин двох образів героїні – Дочки і Матері, видів, які втілюють трагізм образу Азучени: страждає, кається і мстить одночасно. Антиномічність героїні парадоксальним чином відкривається і в момент смерті сина в заключній сцені: вона не оплакує його, це не валить її в жах, вона лише констатує те, що сталося: «За матір помстилося небо!». Складність образу Азучени полягає саме в його смисловій багатогранності, в його емоційно-психологічній багатоскладності, яка повинна спрямовувати перемикання співачки з одного обліку до іншого, що, відповідно, впливає на як зовнішню сторону сценічного втілення (жест, пластику, міміку), так і внутрішню (емоційне наповнення вокальної партії).

Після виконання такої складної партії, як Азучена в опері «Трубадур» Дж. Верді, я не один раз відчувала душевну порожнечу. Дуже важко відключити всі емоції, вигнати із серця і голови ті почуття, які шойно відчувала під час виконання цієї ролі, скинути з плечей той вантаж жахів, які Азучена розповідала Монріко. Але, якщо співати, не уявляючи та не співчуючи, голос буде звучати холодно та непереконливо. Це нині нікому не потрібно та не цікаво.

«Спів – це щедre мистецтво, яке стоїть на службі у серця», – казав Едмонд Дювернуа учениці Х. Даркле [5, с. 130]. Я думаю, що він мав на увазі, що жоден звук, жоден рух на сцені не повинен бути театральним спочатку, а повинен іти від серця й душі. Лише тоді ми побачимо правду життя на сцені, і це дорогого коштує. Слухач давно вже не хоче слухати красивий бездушний спів. Глядач бажає співпереживати, плакати, сміятися разом із співачкою та при цьому насолоджуватися красивим співом.

Це означає, що «співачка ніколи не може обдурити слухача награною легкістю й невимушеністю свого виконання: ці властивості повинні бути дійсними, тобто які відчуває сама співачка», – писав професор В.П. Морозов [12, с. 171].

В.П. Морозов у своїй книзі ставить питання та знаходить відповідь: «Чого після прослуховування одного співака відчувається фізична втома і навіть біль у горлі, тоді як спів другого викликає бадьорість, добре фізичне самопочуття та навіть сильне бажання співати самому? У світі теорії активного сприйняття співу це знаходить своє пояснення: слухати спів – значить бути спільником у виконанні» [12, с. 172].

Багато цілей у виконавця, але ж і велика нагорода чекає за добре виконання завдань, поставлених роллю, – це щедрі аплодисменти! Коли за лаштунками стоять гримери, костюмери, робочі сцени зі сльозами на очах – це велика нагорода за роботу співачки! Повірте, вони на своєму віку бачили багато різних виконавців, талановитих та не дуже... Їхня оцінка завжди правдива!

Співак не може існувати у вакуумі, йому завжди необхідна оцінка його роботи, причому будь-яка, але обов'язково об'єктивна – від диригента, від режисера, навіть від глядача, який випадково потрапив на виставу. І ось, синтезуючи ці зауваження, думки, співак допрацьовує свою роль, звичайно ж, виходячи зі своїх відчуттів.

Коли я виконую партію Азучени, головне, що я хочу сказати людям, що за кожен вчинок слідує покарання і це потрібно завжди пам'ятати, як десять заповідей! Дж. Верді надав Азучені прекрасні вокальні мелодії ніжної люблячої Матері та Доньки. Але раптом вриваються теми помсти та жорстокості. Людина багатогранна і у почуттях теж. Цю боротьбу почуттів слухач споглядає протягом усієї вистави. В останній дії глядачам у дуеті Азучени і Монріко здається, що всі бурі стихли: «Ми знов побачимо рідні гори...». Дует – спомин про минуле вільне життя, звучить ріано з посмішкою на обличчі. Наприкінці опери Азучена з посмішкою переможниці майже підводить ризику своїй боротьбі – вона виконала прохання своєї матері: «Помстилася я за матір!». Глядачі у розпачі – невже перемагає зло? Азучена падає за мертво, її покарано за злочиння. Ще раз провидець Верді, гучно закінчуючи оперу на *fortissimo*, радить не сподіватися на безкарність дій. Таким чином я трактую образ Азучени в опері Дж. Верді «Трубадур».

Висновки. Розглянутий приклад музично-сценічного образу Матері в опері західноєвропейського композитора Дж. Верді дозволяє класифікувати його за типом тембрового втілення – це низький жіночий голос мецо-сопрано.

У цьому сенсі цілком очевидно, що коли драматургічну концепцію образу являє зазначена психологічна дуалістичність героїні, композитор вибирає технічні можливості мецо-сопрано. Відповідно, можна говорити про виконавську типологію такого способу на рівні тембрової характеристики. Тобто багатогранність психологічного образу жінки-Матері вимагає відповідних якостей у музично-вокальному втіленні.

Якщо йдеться про втілення образу Матері в чистому вигляді, то тембральні характеристики мецо-сопрано цілком відповідають таким характеристикам материнського образу, як зрілість віку, врівноваженість характеру, стриманість в емоційних проявах. Розглянутий у цій статті образ Азучени дає змогу стверджувати, що для західноєвропейської художньої традиції більшою мірою характерне злиття в жіночому образі Доньки і Матері, що створює деяку смислову дуалістичність.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Астафьев Б. Про оперу. Выборочные статьи. Ленинград, 1985. 336 с.
2. Волков Ю. Песни, опера, певцы Италии. Москва, 1967. 252 с.
3. Гачев Г.Д. Образ в художественной культуре. Москва, 1981. 247 с.
4. Гильбурд Г. Исполнительское искусство как сфера проявления художественной идеи. Томск, 1985. 195 с.
5. Даркле Х. Джорджа Сбирча. Первые шаги к славе. Бухарест, 1983. 130 с.
6. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала об искусстве вокала: Диалоги о технике пения. Москва, 2002. 188 с.
7. Ерохина Т. Лик и личина: женские образы в искусстве символизма. URL: <http://www.auditorium.ru>.
8. Кириллина Л. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм. URL: <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm>.
9. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные паралели. 1972. 17 с.
10. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу. Львів, 1938. 8 с.
11. Маркова О. Основы теории исполнительства. Одесса, 2002. 144 с.
12. Морозов В.П. Тайны вокального языка. Ленинград, 1967. С. 171–191.

13. Николаєв Л.І. Художній образ як перетворена модель миру.
14. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одеса, 2002. 244 с.
15. Стахевич О.Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ, 1997. 272 с.
16. Черная О.С. Беседы про оперу. Москва, 1981. 158 с.

REFERENCES

1. Astafyev, B. (1985). About opera. Selected articles. Leningrad, 1985 [in Russian].
2. Volkov, Y. (1967). Songs, opera, singers of Italy. Moscow, 1967 [in Russian].
3. Gachev, G.D. (1981). Image in art culture. Moscow, 1981 [in Russian].
4. Gilburd, G. (1985). Performing arts as a sphere of manifestation of an artistic idea. Tomsk, 1985 [in Russian].
5. Darkle, H. George Sbircha (1983). The first steps to glory. Bucharest, 1983 [in Russian].
6. Dmitriev, L. (2002). Soloists of La Scala Theater on vocal art: Dialogues on the technique of singing. Moscow, 2002 [in Russian].
7. Yerokhina, T. Face and mask: female images in the art of symbolism. [electronic resource]. Retrieved from: <http://www.auditorium.ru> [in Russian].
8. Kirillina, L. Italian opera of the first third of the twentieth century: not only verismo. Retrieved from: <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm>. [in Russian].
9. Laurie-Volpy, J. (1972). Vocal parallels. 1972 [in Russian].
10. Lyudkevych, S. (1938). Alexander Mishuga, as an artist and singing teacher. Lviv, 1938. [in Ukrainian].
11. Markova, O. (2002). Fundamentals of the theory of performance. Odessa, 2002 [in Russian].
12. Morozov, V.P. (1967). Secrets of vocal language. Leningrad, 1967 [in Russian].
13. Nikolaev, L.I. Artistic image as a transformed model of the world [in Ukrainian].
14. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities knowledge. The problem of dialogue. Monograph. Odessa [in Russian].
15. Stakhevich, O.G. (1997). Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: research. Kiev [in Ukrainian].
16. Chorna, O.S. (1981). Conversations about opera. Moscow [in Russian].

УДК 78.091:780.616.432:78.071.1Хамелін(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-26>

Антоніна Антонівна Ленд'єл-Сяркевич

ORCID: 0000-0002-4735-1743

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичного мистецтва

Мукачівського державного університету

tonyalendel@gmail.com

Консуела Іванівна Бурман

ORCID: 0000-0003-3879-7855

провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва

Мукачівського державного університету

Мирослав Сергійович Екман

ORCID: 0000-0001-8924-907X

концертмейстер кафедри теорії і методики музичної освіти,

концертмейстер кафедри музичного мистецтва

Мукачівського державного університету

myrkrem17@gmail.com

ТОССАТА ОП «L'НОММЕ АРМЕ» М.-А. ХАМЕЛІНА В КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ТА КОНКУРСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ

*Метою роботи є визначення шляхів розвитку фортепіанної творчості М.-А. Хамеліна на прикладі розгляду та вивчення фортепіанного твору Тоссата оп «L'homme armé», його історії створення та місця у концертно-виконавській практиці, конкурсній діяльності. **Методологія дослідження** спирається на застосування історичного, психологічного, філософського, музикознавчого методів аналізу. У статті розглядається фортепіанна творчість сучасного канадського композитора та піаніста ХХІ століття Марка-Андре Хамеліна, його внесок у світову концертно-виконавську практику та конкурсну діяльність на основі фортепіанного твору Тоссата оп «L'homme armé». **Актуальність теми** зумовлена відсутністю науково-теоретичних розробок, у яких Тоссата оп «L'homme armé» презентується як феномен фортепіанного мистецтва. Проаналізовано особливості композиторського стилю канадського піаніста М.-А. Хамеліна, внесок фортепіанного твору Тоссата оп «L'homme armé» у концертно-виконавську практику та історію конкурсної діяльності піаністів. **Наукова новизна** полягає у вивченні вико-*

навських особливостей цього фортепіанного твору, з'ясуванні його ролі та місця у сучасній фортепіанній літературі, встановленні концептуальних зв'язків минулого та сучасності, розкритті категорій раціонального та інтуїтивного у контексті еволюції та розвитку концертно-виконавського академічного життя суспільства. **Висновки.** Творча діяльність сучасного канадського піаніста і композитора Марка-Андре Хамеліна є визначним відкриттям та явищем світової музичної спільноти, феноменом у виконавсько-концертній практиці та конкурсній діяльності XXI століття. Фортепіанна композиція *Toccata on «L'homme armé»* – нова програмна музика, пронизана єдністю раціонального та інтуїтивного в мистецтві. Творча постать М.-А. Хамеліна є відкриттям у сучасному виконавському мистецтві, і конкурсна п'єса *Toccata on «L'homme armé»*, безперечно, є свідченням високохудожнього мистецтва піанізму XXI століття, де проста французька мелодія вливається і виходить із хаосу та дисонансу.

Ключові слова: постать Марка-Андре Хамеліна, токато, «L'homme armé», фортепіанна творчість, конкурсна діяльність, Van Cliburn International Piano Competition, раціональне та інтуїтивне.

Lendiel-Syarkevich Antonina Antonivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musical Arts of the Mukachevo State University

Burman Consuela Ivanivna, Leading Accompanist at the Department of Musical Arts of the Mukachevo State University

Ekmán Myroslav Serhiiovych, Accompanist at the Department of Theory and Methods of Musical Education, Accompanist at the Department of Musical Arts of the Mukachevo State University

Toccata on “L'homme armé” by M.-A. Hamelin in concert-performing practice and contest activity of pianists

Research objective. The purpose of the work is to determine the ways of the development of piano creativity of M.-A. Hamelin on the example of consideration and study of the piano work *Toccata on “L'homme armé”*, its history of creation and place in concert-performing practice, contest activity. The research **methodology** is based on the application of historical, psychological, philosophical, musicological methods of analysis. The article examines the piano work of contemporary Canadian composer and pianist of the XXI century Marc-Andre Hamelin, his contribution to world concert-performing practice and contest activity, based on the piano work *Toccata on “L'homme armé”*. The **urgency** of the topic is due to the lack of scientific and theoretical developments in which *Toccata on “L'homme armé”* is presented as a phenomenon of piano art. The peculiarities of the compositional style of the Canadian pianist M.-A. Hamelin and the contribution of the piano work *Toccata on “L'homme armé”* to the concert-performing practice and the history of the pianists' contest activity have been analyzed. The **scientific novelty** lies in the investigation of the performance features of this piano work, clarifying its role and place in modern piano literature, establishing the conceptual connections of past and present, revealing the categories of

rational and intuitive in the context of evolution and development of concert-performing academic life. **Conclusions.** The creative activity of the modern Canadian pianist and composer Marc-Andre Hamelin is a remarkable discovery and episode of the world music community, a phenomenon in the performance and concert practice and contest activity of the XXI century. The Toccata on L'homme armé piano composition is a new program music, imbued with the unity of the rational and the intuitive in art. Creative figure of M.-A. Hamelin is a discovery in the contemporary performing arts, and the contest play Toccata on L'homme armé is undoubtedly a testament to the high art of pianism of the XXI century, where a simple French melody intertwines and emerges from chaos and dissonance.

Key words: the figure of Marc-Andre Hamelin, toccata, “L'homme armé”, piano creativity, competition, Van Cliburn International Piano Competition, rational and intuitive.

Актуальність теми дослідження. У процесі розвитку композиторського та виконавського мистецтва ХХІ століття спостерігаються та продукуються нові тенденції, створюються нові композиторські школи та течії, вдосконалюється музична мова, змінюється інтерпретаційне мислення виконавців. Нерідко концептуальні ідеї сучасного суспільства стають невід’ємним джерелом емоційного розвитку для нової генерації митців у створенні музичних творів. Дотримуючись чітких технічних, виконавських, функціональних параметрів і можливостей сучасного концертного фортепіано (регістрових, ладових та гармонічних побудов, принципів музичного письма), сучасні композитори ламають мистецькі стереотипи щодо формотворчих аспектів, ладо-тональної ритміки та архітектоніки. Вони ущільнюють фактурні та агогічні нюанси у процесі створення музичних творів, які становлять комплекс інноваційно-художніх спектральних сегментів музики наших днів..

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Дослідження композиторської діяльності М.-А. Хамеліна є новим явищем у музикознавстві та історії виконавського мистецтва. Про канадського піаніста і композитора в музично-критичних нарисах сучасної музики ХХ–ХХІ століть написано мало. Це поодинокі статті З. Вулфа, А. Каптейніса, А. Росса, Я. Тімофєєва, Р. Тарускіна, які розглядають творчу постать митця у контексті сучасної виконавської традиції музики ХХІ століття, акцентуючи увагу на широкому спектрі віртуозно-технічних можливостей фортепіанних творів.

Ідея створення конкурсної концертної п’єси Toccata on «L'homme armé» М.-А. Хамеліна розглядалась у публікаціях

Дж. Блекборна, А. Каптейніса, Д. Пламенака, А.-Е. Планчарта, Й. Регіса, Д. Фолловса з метою розкриття творчої діяльності канадського композитора та піаніста у концертно-виконавській практиці, в історії конкурсної діяльності.

Оскільки творча діяльність М.-А. Хамеліна є новим суспільно значущим та малодослідженим явищем у сучасному музикознавстві та історії виконавського мистецтва, то вона потребує особливої уваги науковців щодо вивчення його творчої діяльності.

Метою дослідження є визначення шляхів розвитку фортепіанної творчості М.-А. Хамеліна на прикладі розгляду та вивчення фортепіанного твору Toccata on «L'homme armé», його історії створення та місця у концертно-виконавській практиці, конкурсній діяльності.

Наукова новизна полягає у вивченні виконавських особливостей цього фортепіанного твору, з'ясуванні його ролі та місця у сучасній фортепіанній літературі, встановленні концептуальних зв'язків минулого та сучасності, розкритті категорій раціонального та інтуїтивного у контексті еволюції та розвитку концертно-виконавського академічного життя суспільства.

Виклад основного матеріалу. В історії конкурсної мистецької діяльності та в концертно-виконавській практиці ХХІ століття важливе місце посідає постать Марка-Андре Хамеліна (Монреаль, 1961 рік, Марк-Андре Амлен) – сучасного канадського піаніста і композитора, який навчався в Йоліе Вінцент д'Андрю у Монреалі та в США у Темплському університеті штату Філадельфія у викладачів Івонна Юбера, Харві Ведіна і Рассела Шермана. Перемога на Міжнародному конкурсі піаністів «Карнегі-Холл» в 1985 році стала відправною точкою блискучої кар'єри піаніста. Відтоді Марк-Андре Хамелін славиться потужною концертною діяльністю та участю у численних престижних Міжнародних фестивалях-конкурсах Європи та США, а саме: Бад-Кіссінген (Баварія), Белфасті, Больцано, Сервантіно (Мексика), Екстернах, Ла-Грандж де Месла, Гонконгу, Вальдемос, Хусума, Оттаві, Равінні, Рейк'явіку, Санта-Фе, Ла-Роке д'Антерону, Сінгапура, Турка (Фінляндія), Відень, Гштаад та Веймар, Оксфорд і Портленд (Великобританія), Беллінгхему та Ньюпорту (США), Розендале (Норвегія), Хельсінборгу (Швеція), Асконі (Швейцарія), Бухаресті, Хонемес (Австрія), Монте-Карло, Гейдельберу (Німеччина) та багатьох інших.

Творча діяльність М.-А. Хамеліна включає також фортепіанні речитали у провідних концертних залах світу: Берлінській філармонії, Залі Занкеля в Карнегі-Холі, Центрі Кеннеді для Вашингтонського товариства виконавських мистецтв, Театру на Єлісейських полях у Парижі, в Концертхаусі, залі Концертгебау в Амстердамі, Йельському університеті, в Цинциннаті, у Москві та Ванкувері, в межах циклу *Keyboard Virtuoso Series* в Карнегі-Холлі, *Herkulesaal* в Мюнхен, *Muziekgebouw* у Амстердамі, Унгмор-холл в Лондоні, Празі, Мюнхені, Франкфурті, Штутгарті, Філармонії на Ельбі у Гамбурзі, Концертному залі імені П.І. Чайковського в Москві, Сан-Франциско тощо.

Паралельно М.-А. Хамелін здійснив концертні програми з фестивалним оркестром під керівництвом Івана Фішера в Будапешті, Лондонським філармонічним оркестром, державним оркестром м. Мюнхен, Варшавським філармонічним, оркестрами Північно-німецького та Берлінського радіо та багатьма іншими.

Технічна досконалість та виконавська майстерність М.-А. Хамеліна дозволила з легкістю виконувати найскладніші зразки світової фортепіанної музики композиторів XIX–XX століть. Студійні записи у співпраці з британською звуко-записувальною компанією «*Nupregion Records*» налічують понад 70 CD, що включають розмаїття різножанрового репертуару визначної плеяди композиторів – А. Скарлатті, пізні твори Ф. Бузоні, фортепіанні сонати В.-А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Л. Годовського, Л. Орнштейна, М. Регера, Ф. Ржевського, Ч. Айвза, М. Капустіна, Ш. Алькана, М. Метнера, С. Рахманінова, Г. Катуара, Й. Маркса, А. Гензельта, Ф. Шарвенки, С. К. Екхардт-Грамматте, Е. Корнгольда, М. Рославця, К. Сорабджі, О. Скрябіна, Е. Вілла-Лобоса, К. Дебюссі, Д. Шостаковича, П. Дукаса, С. Барбера, К. Шимановського, Ф. Гульда, А. Вайсенберга, Р. Щедрина, Л. Бернстайна, С. Фейнберга, Р. Штрауса, Дж. Гершвіна, власні опуси М.-А. Хамеліна та багато інших.

У 2000 році піаніст М.-А. Хамелін став володарем премії за версією часопису «*Gramophone*» за запис етюдів Ф. Шопена (транскрипція Л. Годовського).

У 2010 році – номінований на премію «*Grammy*» за оммаж «12 етюдів у мінорних тональностях» французького компози-

тора Шарля Валантена Алькана, де презентував себе як виконавець і композитор.

У 2014 році репрезентований диск із творами Р. Шумана та Л. Яначека, який удостоєний звання «Альбом місяця» за версією часописів «Gramophone» та «BBC Music Magazin». Запис пізніх творів Ф. Бузоні удостоєний премії «ЕCHO Klassik» в номінації «Інструменталіст року (фортепіано)» тощо.

Канадський піаніст і композитор Марк-Андре Хамелін – офіцер ордену Канади, кавалер Національного ордену м. Квебек, член Королівської спільноти Канади, семиразовий володар головної музичної премії Канади Juno Awards, багаторазовий володар премії Асоціації німецьких критиків у галузі звукозапису. У 2015 році його ім'я внесене до списку видатних діячів класичної музики Залу Слави за версією часопису «Gramophone».

Сучасники канадського піаніста і композитора неодноразово відзначали його творчу особистість у своїх висловлюваннях: «...Піаніст вражаючої техніки, який виконував твори багатьох композиторів у блискавичних оригінальних жанрах <....> Один із найвідоміших музикантів світу Марк-Андре Хамелін регулярно концертує не тільки як соліст, але і як виконавець у складі ансамблів, оркестрів, демонструючи свій винятковий талант на міжнародній арені. Першовідкривач і виконавець маловідомих та забутих композиторів, який створив величезну дискографію, включаючи численну кількість записів, що принесли йому престижні нагороди. Він є одним із засновників «Piano Six», приділяє свій час просуванню класичної музики в невеликих громадах у всій Канаді...» [16].

У 1990-х роках ХХ століття композиторська діяльність Марка-Андре Хамеліна досягла найвищого розквіту: для нього не існувало жодних технічних перешкод, які були здатні гальмувати фантазію композитора. М.-А. Хамелін звертається до складних жанрів, створює «надскладні завдання для пальців», поповнюючи фортепіанну скарбницю піаністів власними оригінальними творами. Неординарний композиторський почерк подібний до прокоф'євських «Сарказмів» – художньо-образних п'єс 1914 року. Підтвердженням цього є слова самого автора: «Інколи ми злісно сміємося з когось, або з чогось, але коли аналізуємо, бачимо шкідливі і нещасні наші глузування; тоді нам стає погано, <....> але тепер ми сміємося вже над собою»... [1].

У композиторському доробку М.-А. Хамеліна переважно фортепіанні композиції, присвячені тим чи іншим композиторам (Каденція до Угорської рапсодії №2 Ф. Ліста (1995 рік), Варіації на тему Паганіні (2011 рік) тощо).

У фортепіанних творах головною особливістю М.-А. Хамеліна є використання щільної, насиченої, багат шарової фортепіанної фактури, яка відображається технічно-інструментальними та музично-ритмічними фігураціями, що є наслідком свідомого апелювання канадського композитора до Л. Годовського. В стильовому відношенні музична мова та гармонічне мислення близькі до музики кінця ХІХ — початку ХХ століть, що є прикладом наслідування традицій А. Берга, А. Веберна та А. Шенберга, які свого часу здійснили розмаїття тональних та атональних інновацій. Як зауважує сам композитор із записів інтерв'ю з Я. Тімофеевим, «... період, коли тональність почала руйнуватись, я розглядаю так, як найбільш сприятливий в історії. Це абсолютно природно, що я себе почуваю комфортно, і тому адаптую це у власних творах» [4].

Одним із яскравих зразків у сучасній фортепіанній літературі М.-А. Хамеліна є композиція **Toccata on «L'homme armé»**, яка має цікаву історію створення.

Звертаючись до поняття «**токата**», зазначимо, що це віртуозна музична п'еса для фортепіано або органа, написана у швидкому, чітко ритмізованому безперервному русі [3, с. 178.].

Toccata — «дотик», короткий «удар» по клавішам, «стійке поєднання швидкого темпу, остинатної ритмічної форми, специфічної вимови та фактури (репетиції, *martellato*, короткі та довгі арпеджіо та пасажі, октавно-акордова техніка) [2, с. 20].

Як відомо, в токатах для клавішних інструментів у ХVІ столітті (А. та Дж. Габріелі, Л. Лузаччі) використовували типову клавірну техніку, де імпровізаційні пасажі чергувались з урочистим звучанням. У деяких токатах (особливо у К. Меруло та Дж. Фрескобальді) трапляються поліфонічні елементи; токата використовувалася також як вступ до ричеркару або фуґи. Вершина розвитку старовинних токат та об'єднання всіх історичних тенденцій відображені у творчості Й.С. Баха, токати якого вирізняються типовим характером форм, значущістю та глибинним змістом, а також складністю мануальної та педальної техніки.

Токати нового часу (Р. Шуман, К. Дебюссі, М. Равель, С. Прокоф'єв) становлять фортепіанні п'єси, близькі за жанровими ознаками до концертного етюд.

«*L'homme armé*» (пер. з франц. – «Озброєна людина») – світська пісня Бургундського регіону часів пізнього Середньовіччя, яка була найпопулярнішою мелодією і використовувалась для музичного супроводу «*Missa Ordinare*» [16].

Походження назви пісні «*L'homme armé*» розкривається в різних наукових джерелах, які припускають, що «Озброєна людина» є прообразом Святого Архангела Михаїла [16]. Композитор Йоганнес Регіс убачав образ озброєної людини у *Dum sacrum mysterium / Missa l'homme armé*, що базується на мелодії, яка становить різноманітні текстові тропи та плинність *santus firmus* на честь Святого Архангела Михаїла [6], інші ж припускають, що пісня співзвучна з назвою популярної таверні *Du Fai en Cumbria «Maison L'homme Armé»* [11], адже існує чимало доказів того, що пісня «*L'homme Armé*» мала велике значення для лицарів Ордену Золотого Руна [5].

Ця мелодія написана у тридольному ритмі, вона є енергійною та піднесеною завдяки використанню закличної ч. 4:

L'hom-me, l'hom-me, l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar-mé, L'hom-me ar-mé doit
 on doub - ter, doit on doub-ter, On a fait par-tout cri - er, Que chas-
 eun se viegne ar-mer d'un hau-bre-gon de fer L'hom-me, l'hom-me,
 l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar-mé, L'hom-me ar-mé doit on doub - ter.

Мелодія уособлює стилізоване поєднання вуличних вигуків та фанфарного заклику духових інструментів, характеризуючи енергію, силу духу, молодості, напору, стійкості до складних життєвих колізій [5]. Назва «*L'homme armé*» є особливо значущою, оскільки знайшла своє втілення у творчості

композиторів епохи Відродження як *cantus firmus* для католицької меси [7].

Раннім відомим записом мелодії та тексту «L'homme armé» є «Неаполітанський рукопис», який був виявлений у 1925 році Д. Пламенаком у Національній бібліотеці міста Неаполь. Науковець у 1929 році підтвердив гіпотезу, що цей рукопис був частиною світської мелодії, яка стала джерелом для написання поліфонічних творів [12, с. 376–383; 13, с. 312].

Композитори дедалі частіше звертаються до цієї пісні як до джерела духовного або тематичного натхнення. Американський композитор Марк Альбургер використовує головну тему «L'homme armé» у збірці творів «Пасакальяс» у першій «Оккегем» і десятій частині «Бах», що були написані у 1992 році. Англійський фольклорний співак, автор пісень та музикант Мокін Кослі створив транскрипцію «L'homme armé» для композиції під такою ж назвою в альбомі 2009 року «The Awkward Recruit (Navigator)», південноафриканський композитор Девід Ерл використовує мелодію «L'homme armé» як тему для фіналу (тема та варіації) у своєму концерті для кларнета (2013 рік).

Фортепіанний твір **Toccata on «L'homme armé»** (Токата на «Озброєну людину») був написаний у 2016 році як конкурсна п'єса для XV Міжнародного конкурсу піаністів імені Ван Кліберна у Форт-Ворті (штат Техас, США; 15th Van Cliburn International Piano Competition in Fort Worth, Texas, USA). Міжнародний конкурс фортепіано імені Ван Кліберна шукав можливість замовити конкурсну роботу для учасників як обов'язковий твір для виконання, внаслідок чого організатори звернулися до канадського піаніста і композитора Марка-Андре Хамеліна, який був головою журі конкурсу, а його п'єса стала обов'язковим конкурсним твором. Композитор в інтерв'ю для газети the Montreal Gazette Publishing каже: «Це те, від чого я не можу відмовитись <...>. Я мріяв бути частиною цього, це була надзвичайна можливість...» [10].

Токката on «L'homme armé» дає можливість презентувати композиторський талант на виконавських форумах високого рівня та спонукає митця до створення ефектного концертного твору, що демонструє новизну та індивідуальність композиторського розуміння жанрової моделі токати. Нотний матеріал пронизаний яскравістю музичної стилістики, виразністю фактурної та ритмічної організації. Завдяки кон-

курсу віртуозна п'еса отримала визнання широкого кола виконавців.

Цей твір можна визначити як варіант форми сонати зі вступом, скороченою рекапітуляцією та розширеною кодою.

Marc-Andre Hamelin. Toccata on «L'homme armé»

	Вступ	A	B	C
Буквене позначення	c+d+d1	[(a+b)(a1+b1)] [(c1+c2)+зв'язка] [a2+зв'язка]	(a3+a4) (e+e1)	(a5+b3) (f+g+c3+зв'язка)
Кількість тактів	2+8+6	[(2+6)(2+5)] [(2+4)+4][4+1]	(2+2)(3+3)	(4+6)(5+5+4+4)
Такти	1-2; 3-10; 11-16	[(17-18; 19-24; 25-26; 27-31;)] [(32-33; 34-37; 38-41;] [42-45; 46]	(47-48; 49-50;) (51-53; 54-56)	(57-60;61-66)(67-71; 72-76; 77-80; 81-84)
Тональність	f	F	F	F; b; h

	D	E	F	G	Coda
Буквене позначення	(c4+c5) (a6+c6+зв'язка)	a7+a8	(a9+a10+a11) (c7) (b4+зв'язка)	[(b5+b3) (c8+b7+зв'язка)] [c9+a12+зв'язка]	
Кількість тактів	(6+6)(4+2+3)	5+5	(5+6+4) (10) (7+4)	[(2+4)(2+2+4)] [8+6+2]	6
Такти	(85-90;91-96) (97-100; 101-102; 103-105)	106-110; 111-115	(116-120; 121-126; 127-130) (131-140) (141-147; 148-151)	[(152-153; 154-157)(158-159; 160-161; 162-165)] [166-173; 174-179; 180-181]	182-187
Тональність	d; b; cis; fis	h; b	(h; c; cis)(b; h; c; cis) (cis; d; dis; e; e→f)	f	f

Написана токато для фортепіано соло в тонально-хроматичному стилі у тональності *f-moll* через початкове утвердження мелодичної лінії на розгортанні домінантної педалі *ff* перед *Coda* зі значно стрімким піднесенням в кінці твору – у тональності субдомінанти *B-dur*. Хоча в загальноприйнятій

практиці завершення твору в субдомінантній тональності трапляється рідко, натомість інтуїтивне тяжіння М.-А. Хамеліна до субдомінанти композитор характеризує як «раптове несподіване відкриття нових можливостей» або ж як попередження, що «озброєна людина» є ще на свободі – раціоналізована, як данина сучасній музиці XXI століття, коли функціональна гармонія отримує досконале мелодійне визнання, що надає мелодії «L'homme armé» неповторної ідентичності, адже вибір композиції, який здається слухачеві дивним, інтуїтивним, не обов'язково має бути позбавлений раціонального виправдання, якщо композитор убачав усвідомлену логіку субдомінантного завершення твору, прийнятого інтуїтивно. Отже, токата М.-А. Хамеліна показує раціональне та інтуїтивне зерно у рівному співвідношенні, що гармонічно співіснує.

За стильовою належністю *Toccata on «L'homme armé»* можна легко порівняти із сольною фортепіанною концертною музикою кінця XIX – початку XX століття, оскільки вона відрізняється від більшості фортепіанних творів кінця XX–XXI століття. Завершена 29 грудня 2016 року концертна п'єса нараховує 187 тактів, загальна тривалість звучання від 4-х до 5-ти хвилин, за ладо-тональним принципом є майже повністю тональною, що простежується від декламованого вступу із застосуванням неакордових клястерованих звуків акордової послідовності з хроматизмами, та завершується рекапітуляцією, розширеною *Coda*.

Головна тема підсилена динамічно у *f-moll* з багатьма альтерованими знаками в акордових послідовностях, розпочинається з декламації на *ff* (згодом на *martellato* при безпедальному звучанні (*con Ped.*) перших 7 нот пісні «L'homme armé» (приклад 1).



Приклад 1. М.-А. Хамелін Токката оп «L'homme armé», тт.1-2

За своїм декламаційним стилем та рішучим установленням домінанти початкову ланку 7-нотного «напівквверсу» (*напівквверс* – передпочатковий розділ, що готує проведення головної теми (мелодичної лінії) у верхньому голосі майже протягом усього твору) можна порівняти з початком токати Р. Шумана. 14 тактів енергійних напівквверсів у процесі чергування рук на тріольній пульсації готують початок основної теми, яка звучить у *f-moll* (частина А). Починаючи з т. 25, тема регістрово проводиться у верхньому голосі у 1 та 2(3) октаві, а з т. 36 на раптове *p* тема підкреслює незалежність частини В, унаслідок чого проведення 3-х фраз порегістрово (тт. 17-46) зі змінами приводить до напівефемерного стану частини С. Домінантний характер частини С подвоюється завершенням «Експозиції» у т. 44–46, що позначено подвійною тактовою рисою (*приклад 2*).

Розділ «Розробка», позначений подвійною тактовою рисою в т. 47; розпочинається з викладу основної теми в лівій руці верхнього голосу, де в процесі розгортання музичного матеріалу в т. 61 з'являється висотна кульмінаційна фанфара на інтервал м.7 в партії правої руки на неакордових прохідних звуках у межах модуляційного відхилення в тональність *d-moll*, де в т. 85 це яскраво помітно, а також у тональність *b-moll* – т. 91 і *h-moll* – т. 106 (*приклад 3*). У процесі розвитку основної теми присутні декілька інтермедій, які переплітаються і переходять одна в одну, плавно згладжуючи хід музичної думки.

Тільки в тактах 148–149 альтеровані акордові послідовності, позначені авторським *frenetico*, влучно демонструють гармонічний хаос у розвитку музичного матеріалу, який із наростанням постійного *crescendo* у високому регістрі стабілізує музичну думку, рухаючи вперед, де в 152 такті знаходить рекапітуляцію зі стійким утвердженням тональності *f-moll* на *ff* (*приклад 4*), яка веде до т. 166 на домінантній гармонічній педалі. Однак у тактах 168–170 М.-А. Хамелін геніально поєднав частини А і В мелодичної лінії в правій руці: частина А в середньому голосі, В – у верхньому. В тактах 166–175 композитор використовує контроктавний регістр на С для ущільнення багатства тембрів та густини фортепіанної фактури, в тактах 174–175 верхній голос мелодичної лінії нагадує квартові мотиви пісні «L'homme armé» (*приклад 5*).

The image displays a musical score for a piece titled "Toccata on «L'homme armé»" by M.-A. Hamelin. The score is presented in two systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 17-28) begins with the tempo marking "il tempo ben marcato" and the dynamic marking "p". The second system (measures 41-47) includes the tempo marking "poco più aperto" and the dynamic marking "p". The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "mf". The piece is in a minor key, indicated by the key signature of two flats.

Приклад 2. М.-А. Хамелін Тоската оп «L'homme armé»,
тт. 17–28, 41–47 Розділ «Експозиція»

The image displays a musical score for a piano piece, identified as a Toccata on «L'homme armé» by M.-A. Hamelin. The score is presented in a grand staff format, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems, with measure numbers 57, 60, 82, 85, 88, 91, and 106 clearly marked. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pp assai* (pianissimo assai). There are also performance instructions like *8va* (octave up) and *8va* (octave down) with dashed lines indicating the shift. The score shows a complex, rhythmic texture characteristic of a toccata, with frequent sixteenth and thirty-second notes.

Приклад 3. М.-А. Хамелін Точката on «L'homme armé»,
тт. 57–62, 82–93, 106–108. Розділ «Розробка»

148 *frenetico*

150 *molto cresc.* *allegro rit.*

152 *tempestoso* *fff* *marcato*

(*con Sord.*)

Detailed description: This system contains measures 148 through 154. Measure 148 is marked 'frenetico'. Measure 150 is marked 'molto cresc.' and 'allegro rit.'. Measure 152 is marked 'tempestoso', 'fff', and 'marcato'. A dashed line above the staff indicates a section marked '(con Sord.)'.

Приклад 4. М.-А. Хамелін Тоската оп «L’homme armé»,
тт. 148–154. «Рекапітуляція»

166 *a tempo* *fff* *cominciare segretamente,* *poi cresc. poco a poco* *mp*

(*con Sord.*)

169

Detailed description: This system contains measures 166 through 169. Measure 166 is marked 'a tempo', 'fff', and 'cominciare segretamente, poi cresc. poco a poco'. Measure 169 is marked 'mp'. A dashed line above the staff indicates a section marked '(con Sord.)'.

**Приклад 5. М.-А. Хамелін Токката on «L'homme armé»,
тт. 166 – 171, 174 – 180**

У тт. 175 поява ввідного тону мі-бекар як домінантного підвищеного VII ступеня забезпечує стійкість до тяжіння у тональність *F-dur* у 176 – 179 тт. Альтеровані акорди у 179 т. вносять вибуховий та підривний штрих до наповненої картини гармонічного хаосу (приклад 5).

Однак замість того, щоб закріпити *F-dur*, автор токати скасовує тональне утвердження та вводить каденцію з 182 т. в *B-dur* на *ff*, створюючи гармонічний каскад акордових послідовностей на *martellato*, а вже з 184–185 тт. композитор слідує гамоподібними пасажами у вигляді 4-х секвенційних послідовностей із ввідним тоном В із підняттям рук на легато, змальовуючи фанфари духових інструментів (приклад 6).

Такий прийом завершення токати гармонічно та ритмічно є вирішальним і дає блискучий ефект. Використання чітких ритмізованих октав у низькому регістрі в лівій руці утверджує стійкість тональності субдомінанти *B-dur*. Несподіваний перехід до S віддає данину модальному характеру мелодії.

**Приклад 6. М.-А. Хамелін Токата оп «L’homme armé»,
т.т. 181-187**

Закінчується токата *S B-dur*. Завершенням твору на *T* є раціональним, а будь-який інший вибір інтуїтивним, тому звідси й впливає взаємозв’язок раціонального та інтуїтивного.

Щільність та насичена багатими хроматизованими акордами з використанням терцієвих та секундових зворотів за одночасного поєднання поліінтерваліки – м.2, в.2, в.7, м.7 і т.п., гамоподібного низхідного та висхідного руху, використання ламаних акордів та арпеджіо, постійних низхідних альтерованих інтонацій, оспівуванням основних звуків допоміжними альтерованими вкрапленнями з прихованою поліфонією, контрастами, прихованими регістровими тембральними імітаціями створює картину музичної мови, близької до політонального мистецтва. Використання різних фактурних формул є викликом для піаністів, передбачає високий рівень технічної вправності виконавця, який змушений шукати зручні прийоми для подолання технічних труднощів.

Токата оп «L’homme armé» має свою гармонічну мову, яскраво видовжену домінантну педалізацію з т. 166, вимагає потужної легкої кистьової ресори лівої руки (гнучкої кисти), зібраних пальців, супінаційно-ротаційних рухів, що призво-

дить до загально-зміцнювальної розв'язки у вигляді приглушеного плагального кадансу у F-dur, тт. 175–176. Оскільки відсутнє гармонійне програмне виправдання додаткового кадансу в іншій тональності, то звернення М.-А. Хамеліна до субдомінанти виступає як протискладнення або втручання інтуїтивного в раціональне за іншим схематичним відображенням.

Інтуїтивні вторгнення в систему раціонального можуть здатися слухачеві занадто дивовижними, але цим самим концертна п'єса ілюструє тісну взаємозалежність інтуїтивного та раціонального в музиці, а не їх протидію, заслуговує на багатозорові виконання.

Токата як конкурсний твір була презентована у травні 2017 року за підтримки Національного фонду мистецтв на Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна, де кожен із 30 учасників-піаністів високої вправності та досконалої технічної майстерності в 1 раунді мав можливість виконувати *Toccata on «L'homme armé»* для значної численної світової аудиторії в прямому ефірі каналу medici.tv та інтернет-ресурсі YouTube. Європейське видавництво Джона Кейджа «Edition Peters» надрукувало «Токату» до початку конкурсу. Попри технічні труднощі, які перевищували можливості деяких музикантів, у подарунок було продано більше 300 примірників фортепіанної композиції для концертних виступів у Форт-Ворті. Цей фортепіанний твір виявився популярним і серед учасників конкурсу.

Видатними інтерпретаторами програмної п'єси *Toccata on «L'homme armé»* на конкурсі Fifteenth Van Cliburn International Piano Competition May 25-June 10, 2017 в США, штаті Техас в 1 раунді «Preliminary Recital» конкурсних змагань є піаністи з різних країн світу – Martin James Bartlett, Daniel Hsu, Minhyuk Kim, Сергій Белявський, Yekwon Sunwoo, Su Yeon Kim, Sun-A Park, Rachel Cheung, Tony Yike Yang, Tristan Teo, Eun Ae Lee, Jun Li Bui, Dasol Kim, Honggi Kim, Yutong Sun, Юрій Фаворін, Leonardo Pierdomenico, Alina Bercu, Rachel Kudo, Caterina Grewe, Микита Абросімов, Philipp Scheucher, Han Chen, Ілля Шмуклер, Alyosha Jurinic, Ілля Максимов, Юлія Коцубян, Luigi Carroccia, Madoka Fukami, Kenny Broberg, Ben Hoang, географія яких – Канада, Південна Корея, США, Росія, Китай, Італія, Румунія, Німеччина, Австрія, Хорватія, Польща, Японія. Всі виконавці з витонченим смаком, художньо-піаністичною майстерністю інтерпретували цей твір по-своєму, спираючись на стиль М.-А. Хамеліна та програмність твору. Кожен із них

володів філігранним туше, соковитим звуковидобуттям, презентуючи різні національні фортепіанні школи світу.

«Це технічно вимогливий структурований твір, який вводить тему і спирається на неї, справді цікаво», – прокоментував учасник конкурсу Даніель Хсу, 19 років – бронзовий призер Міжнародного конкурсу 2017 року, який був нагороджений призом за найкраще виконання замовленої конкурсної роботи». Професійна піаністка Марі Кодама, як і М.-А. Хамелін, член журі конкурсу, зауважила, що планує додати Токату до свого концертного репертуару [9].

Висновки. Творча діяльність сучасного канадського піаніста і композитора Марка-Андре Хамеліна є визначним відкриттям та явищем світової музичної спільноти, феноменом у виконавсько-концертній практиці та конкурсній діяльності ХХІ століття. Фортепіанна композиція Тоската оп «L'homme armé» – нова програмна музика, пронизана єдністю раціонального та інтуїтивного у мистецтві.

М.-А. Хамелін в історії створення концертної токати рекомендує посилатися на текст ХV століття, який радить слухачам обережно ставитися до невстановленого озброєного чоловіка, запевняючи, що тривога вже широко поширена і рекомендує кольчугу як самозахист.

Для сучасного слухача «L'homme armé», безумовно, звучить не як пісня про кохання. Завершуючи свою Токату сі-бемолем, М.-А. Хамелін відмовляється від спокою розуму і відчуття остаточності, що приходить із загально-зміцнювальним висновком про те, що озброєна людина справді все ще на свободі. Вона може опинитися де завгодно.

Отже, творча постать М.-А. Хамеліна є відкриттям у сучасному виконавському мистецтві, і конкурсна п'єса Тоската оп «L'homme armé», безперечно, є свідченням високохудожнього мистецтва піанізму ХХІ століття, де проста французька мелодія влітається і виходить із хаосу та дисонансу.

Однак проблематика дослідження стильових особливостей у творчій діяльності канадського композитора і піаніста є інноваційною у музикознавчій думці і потребує подальших деталізованих мистецтвознавчих розвідок.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Амлен М.-А. Московская филармония. URL: <https://meloman.ru/concert/mark-andre-amlen-2020-01-27/> (дата доступа: 17.01.2021).

2. Бондаренко О. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру: дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 196 с.

3. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970 – 1980): в 11 томах [ред. вид. П. Лисенко, Є. Радченко, Л. Стоян та ін.]. Том 10, 1979. С. 178.

4. Тимофеев Я. Интервью «Марк-Андре Амлен: «Период разрушения тональности – самый притягательный в истории музыки» (18.12.2016). URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> (access date: 18.01.2021).

5. Bonnie J. Blackburn *Masses on Popular Songs and Syllables*, in Richard Sherr [ed. *The Josquin Companion*]. Oxford University Press, 1999.

6. Denis A. Pryer's article on Dufay in *New Oxford Companion to Music*. Volume 1: A-J; Volume 2: L-Z. Oxford: OUP, 1983.

7. Fallows D. "L'homme armé". *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 2004–2007). (subscription access). (excerpt).

8. Hamelin M.-A. *Toccata on "L'homme armé"*. Leipzig, London and New York: C.F. Peters Corporation, 2016. URL: <http://www.edition-peters.com/product/toccata-on-lhomme-arme/ep68577?TRE00000/> (access date: 15.01.2021).

9. Kaptainis A. *Intuiting the Rational: Marc-André Hamelin's Toccata on «L'homme armé»*, 2019. URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/06/MKP-17-Kaptainis.pdf> (access date: 17.01.2021).

10. Kaptainis A. *Marc-André Hamelin's imposing Toccata takes Texas / Special to the Montreal Gazette* Publishing date. June 15, 2017. URL: <https://montrealgazette.com/entertainment/marc-andre-hamelins-toccata-takes-texas> (access date: 17.01.2021).

11. Lockwood in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (quoted by Peter Phillips, in notes to 1989 recording of the two Josquin masses), 1980.

12. Plamenac Dr. *Editorial Notes*. Johannes Ockeghem. *Collected Works*. Vol.2. American Musicological Society, 1966. P. 376–383.

13. Planchart A.-E. *The Origins and Early History of "L'homme armé"*. *The Journal of Musicology*. Vol. 20, No.3. University of California Press, Summer 2003. Pp. 305–357, 312.

14. Ross A. *Extreme Piano – Playing the unplayable*. *The New Yorker*. Condé Nast. Retrieved 22 January 2017 / 18 December 2000 /.

15. Taruskin R. *Oxford history of Western Music*. Vol.1. Oxford University Press, 2005. P. 485, 498–499.

16. *The Pelican History of Music / ed. Robertson & Stevens*. Vol. 2, 1963.

17. *Toccata on "L'homme armé" by Marc-André Hamelin / VIR-TUAL GALA 2020: A Gift of Music to the Community Marc-André Hamelin Program Notes*. URL: <https://rockportmusic.org/virtual-gala-program-notes/> (access date: 26.01.2021).

18. Woolfe Z. Review: Marc-André Hamelin Connects Past and Present in Kaye Playhouse Recital. *New York Times*. Retrieved 22 January 2017 / 20 July 2015.

REFERENCES

1. Amlen, M.-A. Moscow Philharmony. URL: <https://meloman.ru/concert/mark-andre-amlen-2020-01-27/> (date accessed: 17.01.2021) [in Russian].
2. Bondarenko, O. (2017) Tokata in Ukrainian piano art: genesis and ways of genre transformation: dissertation. art history: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Dictionary of the Ukrainian language. Academic Explanatory Dictionary (1970 – 1980) (1979). In 11 volumes / ed. view. P. Lysenko, E. Radchenko, L. Stoyan and others. Volume 10. P. 178. [in Ukrainian].
4. Timofeev, Y. (2016) Interview «Marc-André Hamelin: «The period of destruction of tonality is the most attractive in the history of music» (12/18/2016). URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> (access date: 18.01.2021) [in Russian].
5. Bonnie, J. (1999) Blackburn Masses on Popular Songs and Syllables, in Richard Sherr [ed. *The Josquin Companion*]. Oxford University Press [in English].
6. Denis, A. (1983) Pryer's article on Dufay in *New Oxford Companion to Music*. Volume 1: A-J; Volume 2: L-Z. Oxford: OUP [in English].
7. Fallows, D. (2004–2007) «The Armed Man». *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 2004–2007). (subscription access). (extract) [in English].
8. Hamelin, M.-A. (2016) Toccata on «The Armed Man». Leipzig, London and New York: C.F. Peters Corporation. URL: <http://www.edition-peters.com/product/toccata-on-lhomme-arme/ep68577?TRE00000/> (access date: 15.01.2021) [in English].
9. Kaptainis, A. (2019) Intuiting the Rational: Marc-André Hamelin's Toccata on «The Armed Man». URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/06/MKP-17-Kaptainis.pdf> (access date: 17.01.2021) [in English].
10. Kaptainis, A. (2017) Marc-André Hamelin's imposing Toccata takes Texas / Special to the *Montreal Gazette* Publishing date. June 15. URL: <https://montrealgazette.com/entertainment/marc-andre-hamelins-toccata-takes-texas> (access date: 17.01.2021) [in English].
11. Lockwood in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) (quoted by Peter Phillips, in notes to 1989 recording of the two Josquin masses) [in English].
12. Plamenac, Dr. (1966) Editorial Notes // *Johannes Ockeghem. Collected Works*. Vol. 2. American Musicological Society. Pp. 376–383 [in English].
13. Planchart, A.-E. (2003) The Origins and Early History of «L'homme armé». *The Journal of Musicology*. Vol. 20, No.3. University of California Press, Summer. Pp. 305–357, 312 [in English].

14. Ross, A. (2000) Extreme Piano – Playing the unplayable. *The New Yorker*. Condé Nast. Retrieved 22 January 2017 / 18 December [in English].

15. Taruskin, R. (2005) *Oxford history of Western Music*. Vol.1. Oxford University Press. Pp. 485, 498–499 [in English].

16. *The Pelican History of Music* (1963) [ed. Robertson & Stevens]. Vol. 2 [in English].

17. Toccata on «L’homme armé» by Marc-André Hamelin (2020). VIRTUAL GALA 2020: A Gift of Music to the Community Marc-André Hamelin Program Notes. URL: <https://rockportmusic.org/virtual-gala-program-notes/> (access date: 26.01.2021) [in English].

18. Woolfe, Z. (2015) Review: Marc-André Hamelin Connects Past and Present in Kaye Playhouse Recital. *New York Times*. Retrieved 22 January 2017 / 20 July [in English].

УДК 783.3/784.5+269

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-27>**Юйцзяо Ма**

ORCID: 0000-0003-4794-5792

аспірантка

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

inm.courses@ukr.net

РОЛЬ ВОКАЛЬНО-ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТОЛІТТЯ У ФОРМУВАННІ КИТАЙСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

Мета статті. Стаття присвячена генезису академічного вокального мистецтва в Китаї, типологічним зв'язкам із європейською вокальною традицією, інтеграції європейського та китайського культурних просторів та місцю оперно-вокальної спадщини європейських композиторів XVIII ст. у формуванні національної академічної школи співу. **Методологія роботи.** Використано методи історичного та культурологічного аналізу, що дозволяє визначити причинно-наслідкові зв'язки у формуванні академічної національної вокальної культури. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше систематизовано та структуровано процес становлення китайського академічного вокального мистецтва, визначено роль християнських місіонерів, виявлено, які вокальні твори формували вокальну академічну школу в країні. **Висновки.** Роль оперно-вокальної музики XVIII ст. у формуванні китайської академічної школи співу має історичні, географічні та ментальні особливості. Непорушність багатовікової традиції професійного музичного (театрально-музичного) мистецтва було розхитано віяннями нового часу. Але цьому передував цілий процес проникнення європейської культури та інтеграції з китайськими традиціями, чому сприяло поширення християнських місій, які водночас були освітніми та культурно-мистецькими осередками. Американські місіонери Блісс Мітчел та Мілред Віант у викладанні спиралися на китайську музику (яку збирали та адаптували до богослужінь) та ораторіальні твори композиторів XVIII ст. Вокальна музика XVIII ст. на етапі формування академічного співу європейського зразка теж була частиною християнських місій, тому виконання «Месії» Г.Ф. Генделя, «Створення світу» Й. Гайдна, Пасхальної ораторії «Kommt eilet und laufet» та кантати «Lobet Gott in seinen Reichen» Й.С. Баха були пов'язані з урочистими заходами до християнських свят. Перші професійні вокалісти, які здобули визнання в Європі (Лан Юйсю, Хуан Юкуй, Чжоу Сяоянь), у свій час отримали освіту в місіонерських осередках, де вивчали західну культуру та мови.

Ключові слова: вокальна академічна школа, християнські місії в Китаї, вокальна музика XVIII ст., опера, вокальна освіта, музичний театр.

Ma Yujiao, Postgraduate Student of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The role of vocal and opera art of the XVIII century in the formation of the Chinese academic school of singing

The aim of the article. The article is devoted to the genesis of academic vocal art in China, typological connections with the European vocal tradition, the integration of European and Chinese cultural and the place of opera and vocal music of European composers of the XVIII century for the formation of the national academic school of singing. **The methodology of the work.** The methods of historical and culturological analysis are used to determine the causal links in the formation of academic national vocal culture. **The scientific novelty** is that for the first time the process of formation of the Chinese academic vocal art was systematized and structured, the role of Christian missionaries was determined, which vocal works formed the vocal academic school in the country. **Conclusions.** The role of opera and vocal music of the XVIII century. in the formation of the Chinese academic school of singing has historical, geographical and mental features. The existence of a long tradition of professional musical (theatrical and musical) art has been shifted by modern trends. But this was preceded by a whole process of penetration of European culture and integration with Chinese traditions, which was facilitated by the spread of Christian missions, which were at the same time educational and cultural and artistic centers. American missionaries Bliss Mitchell and Milred Wiant in their pedagogical practice relied on Chinese music (which was collected and adapted for worship) and oratorio works of composers of the XVIII century. Vocal music of the XVIII century. at the stage of formation of academic singing of the European model was also part of Christian missions, therefore, the performance of “Messiah” by G. F. Handel, “Die Schpfung” by J. Haydn, Easter oratorio “Kommt eilet und laufet” and cantata “Lobet Gott in seinen Reichen” by J. S. Bach was associated with solemn events on Christian holidays. The first professional vocalists to gain recognition in Europe (Lang Yuxiu, Huang Youkui, Zhou Xiaoyan) were educated in missionary centers where they studied Western culture and languages.

Key words: Vocal academic school, Christian missions in China, vocal music of the XVIII century, opera, vocal education, musical theater.

Актуальність теми дослідження. Професійне вокальне мистецтво в Китаї у своєму формуванні та розвитку має особливості національного та історичного характеру. Це молода галузь порівняно з європейською та американською школами. Академічний спів розвивався в країні за умови, коли відбувалось розгалуження пісенних напрямів, серед яких

виокремлювались академічний вокал, заснований на традиціях італійського бельканто та німецької фонетичної школи співу, народний спів, який активізувався з появою фольклорних досліджень, джазовий (блюзовий) вокал, який за декілька років пройшов стрімку еволюцію разом з удосконаленням звукозаписувального обладнання. На етапі становлення китайської академічної вокальної школи сучасні процеси в мистецтві мали найбільший вплив: твори, які з'являлись у той час були популярними серед виконавців (переважно оперна та вокальна музика XIX ст.), ставали основою для формування китайської академічної вокальної традиції; тенденції, які спостерігалися тоді у світі мистецтва, формували генеральний шлях, яким слідували засновники вокальної школи в країні.

Мета статті. Стаття присвячена генезису академічного вокального мистецтва в Китаї, типологічним зв'язкам із європейською вокальною традицією, інтеграції європейського та китайського культурних просторів та місцю оперно-вокальної спадщини європейських композиторів XVIII ст. на формування національної академічної школи співу. **Методологія роботи.** Використано методи історичного та культурологічного аналізу, що дозволяє визначити причинно-наслідкові зв'язки у формуванні академічної національної вокальної культури. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше систематизовано та структуровано процес становлення китайського академічного вокального мистецтва, визначено роль християнських місіонерів, виявлено, які вокальні твори формували вокальну академічну школу в країні.

Викладення основного матеріалу. На тлі суспільних змін з'являлись нові форми в різних видах мистецтва, зокрема в музичному. Музика (зокрема вокальна) була тісно зв'язана з національним театром. Разом з іншими мистецтвами вона становила синкретиз традиційної Пекінської опери. На початку XX століття багатьма діячами (переважно тими, хто поділяв радикальні погляди на зміну суспільного ладу) вона сприймалася як «рудимент», якого треба позбутися та сформувати новий тип національного театру: «В аспекті літератури та мистецтва Рух 4 травня дав початок революції в усіх сферах, зокрема і театральній – від змісту до форми... Ситуація в театрі склалася досить непроста. Китайська драма західного зразка хуацзюй (白话, «розмовний спектакль» західного зразка) виникла ще до початку Руху 4 травня та проникла у

Китай із Заходу. Ще до Сінхайської революції (1911–1912) в театральних колах почався процес реформування традиційного театру, в результаті якого поєднання «старого» та «нового» театрів сприяло появі модернізованої драми (з початку XX століття до Руху 4 травня вона називалася новою драмою на «іноземний лад»)» [2, с. 32–33].

Проте вокальні традиції Пекінської опери, які мали багатовікову історію, зберігалися та впливали на сучасні тенденції вокального мистецтва. Паралельно з цими тенденціями Пекінська опера стояла на міцних позиціях та продовжувала розвиватися. Як основний вид національного театру в Пекінській опері протягом її історичного розвитку сформувалися закономірності побудови драматичного дійства, в якому музика не тільки відігравала велику роль, а й була учасником театрального процесу. Пісенні жанри мали чітке місце, використання тих чи інших інтонаційно-мелодичних елементів було прив'язано до характеру та смислу тексту (на кшталт риторичних фігур у бароковій музиці). Особливістю була синхронізація співу з детермінованою системою жестикуляції (те ж стосувалося й танцювальних елементів). Ван Дон Мэй зазначає: «До середини XVII ст. в Китаї сформувалися чотири види музичного театру, які склали Пекінську оперу. Кожен із них вирізняється не тільки своєю мелодикою, а й оркестровим супроводом та основним музичним інструментом. Опера Куньцзюй, яка виникла в кінці династії Юань — початку Мін (1271–1368), досягла своєї популярності в кінці династії Мін — початку Цин, сьогодні зберігається в провінціях Цзянсу та Чжецзян» [1, с. 23]. Розгалужена за стильовими ознаками Пекінська опера мала величезний вплив на сучасне мистецтво, зокрема на формування музично-театрального середовища в різних містах Китаю. Можна провести паралелі еволюції традиційного китайського театру з розвитком оперного мистецтва в Європі з позиції закріплення окремих елементів різних рівнів (інтонаційних, інструментальних, жанрових, драматургічних) у музично-театральній композиції.

Першими європейцями в Китаї, які масово приїздили до країни, були християнські місіонери. Місії різних церков поступово закріплювалися в провінціях та великих містах, формуючи осередки з комплексом різних функцій (релігійної, освітньої, культурної). «Поява християнських місіонерів в Китаї, які привозили європейські інструменти та ознайомили

місцевих жителів з основами європейської теорії музики; заснування церковних шкіл – перших навчальних закладів європейського зразка; зародження світської музичної освіти. Саме релігійні контакти залишались основним способом проникнення європейської традиції в музичний побут Китаю до середини XIX століття» [5, с. 9]. Значна географічна відстань Китаю від країн Заходу ще довго сприяла збереженню місіонерської константи у взаємозв'язку між цими цивілізаціями, тому концертно-гастрольна діяльність європейських музикантів обмежувалась тими, хто був пов'язаний із місіями, проте відомо, що їх приїзд до Піднебесної активізувався ще у XVIII ст. Місії європейських та американських церков теж мали різний характер, направлення та мету.

Д. Мартинов наводить слова географа, геолога та мандрівника Фердинанда фон Ріхтгофена, автора терміна «Великий шовковий шлях»: «Німецька протестантська місія значно відрізняється від англо-американських. Вона суворо стежить за освітою своїх послів та відряджає тільки священнослужбовців. Діяльність місіонерів розглядається виключно у релігійному дусі; вона повинна базуватися на співчутті до людства, що не пізнало Христа. Досконалою протилежністю виглядає практицизм американців, а англійські місіонери перебувають десь посередині. Місії цих націй прагнуть поєднувати вивчення християнської релігії з вивченням західної культури» [3, с. 42].

Проте мета місій була значно ширша за окреслену Ріхтгофеном. Вони здійснювали інтеграційну політику входження Китаю в простір європейської культури та створення соціокультурних умов для європейців у країні. Освіта посідала основне місце в цьому процесі, навчальні заклади намагалися охопити якомога більше людей: «Особливе місце серед подібних навчальних закладів займає школа Сюй Хуе – одна з перших, яку було створено європейцями в Китаї. Її було засновано у 1849 році французьким священником Клодом Готтеланом, який утілював у життя ідеї канцлера Сюй Гуанци, ім'я якого носила школа. В школі вивчали китайську мову, літературу, фізику, живопис, музику, іноземні мови (французьку, англійську, латинь). У 1862 році в школі був створений оркестр, який виступав на релігійних святах та мав успіх у публіки. Якісна музична освіта була тією особливістю, яка відрізняла школу Сюй Хуе від інших» [4, с. 55]. У школі працювали китайські та французькі педагоги, освіта була спря-

мована на європейський тип та розподілена на середню та вищу ланки. Таким чином, учні могли обирати рівень своєї освіти та предмети для вивчення, адже до школи приходили люди різного віку.

Значний внесок у музичну освіту, зокрема вокальну, внесло американське подружжя Віант. Блісс Мітчел Віант здобув диригентську освіту, був висвячений у сан Конференцією старійшин методистської єпископальної церкви. Блісс разом із дружиною Мілред прибули в Пекін у вересні 1923 року. Перший рік вони присвятили вивченню мови, згодом він був запрошений викладати в Янцзинський університет на кафедрі теології. Разом із ним викладали три китайці, які отримали освіту в Америці, два англійці, ірландець, швейцарець та троє американців. Б.М. Віант заснував музичний факультет у Янцзинському університеті, а його дружина Мілред викладала вокал та давала власні сольні концерти. Віант шукав класичні та народні китайські мелодії, щоб поєднати їх із китайськими текстами задля створення оригінальних гімнів у богослужіннях китайських християн. У жовтні 1932 року десять студентів Янцзинського університету займалися музикою, що було вдвічі більше порівняно з минулим роком. Вісімдесят студентів брали приватні уроки гри на фортепіано та з вокалу. Так, у М. Віант з'явилися перші десять студентів. Основною метою подружжя Віант бачило розповсюдження кращої духовної хорової музики західних композиторів. Вони влаштовували постійні концертні виконання кантатно-ораторіальних творів та залучали якомога більше людей. Так, 18 травня 1928 року в методистській церкві Есбері в Пекіні було вперше виконано «Месію» Г.Ф. Генделя силами студентського хору та оркестру. Учасники події настільки були захоплені твором великого німця та творчим процесом, що багато з них згадували про це виконання як про власну належність до проголошення християнського Євангелія у своїй громаді. Твір виконували кожен рік. Із кожним разом музиканти відчували власну роль у здійсненні таїнства. Найбільша кількість учасників у виконанні ораторії Г.Ф. Генделя була у 1938 році (200 осіб), а у 1936 році у виконанні ораторії брала участь видатна китайська співачка Лан Юйсю. Такі богослужіння тривали до 1951 року. Серед творів студентський хор та оркестр також виконували ораторію «Створення світу» Й. Гайдна (в якій однією із солісток була майбутня зірка китайської опери Хуан Юкуй), Пас-

хальну ораторію «*Kommt eilet und laufet*» та кантату «*Lobet Gott in seinen Reichen*» Й.С. Баха, «Гімн хвали» Ф. Мендельсона, «Реквієм» Й. Брамса. Подружжя Віант більшу частину свого життя присвятили місії в Китаї та розвитку музичного виконавства. Після останнього відвідування Батьківщини в липні 1947 року Віант повернулися в Пекін саме в той момент, коли головою музичного факультету Янцзинського університету стала учениця Б.М. Віанта Сюй Юнь Сан, а вже через рік він став виконувати обов'язки президента навчального закладу. Проте в січні 1949 року китайські комуністи зайняли Пекін, змінилися умови перебування західних місіонерів, тому у квітні 1951 року Віанти покинули Китай назавжди.

Перші китайські оперні співаки отримували освіту саме у школах різних християнських місій. Так, одна з перших виконавиць, легенда китайського оперного мистецтва Чжоу Сяоянь (колоратурне сопрано) отримала середню освіту в шанхайській римо-католицькій школі. Знання європейських мов, які викладалися у цій школі, дозволили співачці в майбутньому безперешкодно інтегруватися в європейське мистецьке середовище. Знаючи європейський оперний репертуар, вона швидко вивчала партії та виконувала їх мовою оригіналу. Значний обсяг її репертуару складала партії оперних творів композиторів XIX ст., а також камерної музики композиторів постромантичного періоду (К. Дебюссі, Г. Форе). Незважаючи на те, що в репертуарі видатної виконавиці не було вокальної музики XVIII ст., вона вчила своїх учнів на зразках барокової опери та опери епохи класицизму (Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта). Її учениця Фан Іннь висловила, що викладач давала репертуар із творів Г.Ф. Генделя, завдяки чому з'явилась можливість виявляти винахідливість, імпровізувати та самостійно додавати характерність музиці.

Висновки. Оперні твори композиторів XVIII ст. в репертуарі китайських вокалістів та на сценах китайських театрів з'явилися не одразу, хоча перші опери китайських композиторів західного зразка спирались на традиції оперної класики саме цієї доби. Проникнення європейської культури в Китай довго було пов'язано з різними християнськими місіями, які були осередками духовного життя та освіти. В межах цих місій відбувалися мистецькі події, тому музичні твори Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, Й. Гайдна звучали на святкуваннях Різдва та Великодніх свят. У Янцзинському університеті в Пекіні (першому навчальному

закладі, де викладали музичні дисципліни, зокрема вокал) американські місіонери Блісс Мітчел та Мілред Віант у викладанні спиралися на китайську музику (яку збирали та адаптували до богослужінь) та ораторіальні твори композиторів XVIII ст. У концертних виставах брали участь перші випускники вокального факультету Шанхайської консерваторії – Лан Юйсю та Хуан Юкуй. Концертно-театральна й викладацька діяльність видатної китайської виконавиці Чжоу Сяоянь була спрямована на європейську оперну та камерно-вокальну класику, своїм учням вона прищеплювала любов до барокової опери та опери епохи класицизму, саме завдяки ним у репертуарі китайських вокалістів з'явилися твори Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта та інших композиторів XVIII століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 32 с.
2. Жень Шуай Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности : дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2019. 240 с.
3. Мартынов Д.Е. Иностранные миссионеры в Китае XIX – начала XX в.: специфика деятельности (на примере провинции Шаньдун). *Вестник ТГПУ*. 2008. № 3 (14). С. 40–45.
4. Чень Ин Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. № 2 (28). С. 54–56.
5. Чень Ин Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
6. Wiant A. A. A New Songs For China. Victoria : Trafford Publishing, 2003. 383 p.
7. Tieyi Zhang The first generation of Chinese art song : Dis... of Doctor of Musical Arts. Iowa, 2019. 66 p.

REFERENCES

1. Mei, Wang Dong (2004) The Great Silk Road in the history of Chinese musical culture : abstract of dis... of Ph.D. St. Petersburg, [in Russian].
2. Shuai, Zhen (2019) Chinese «exemplary revolutionary opera»: genre and style features : Dis... of Ph.D. St. Petersburg, [in Russian].
3. Martynov, D. E (2008). Foreign missionaries in China in the 19th - early 20th centuries: the specifics of their activities (on the example

of Shandong province). *Bulletin TSHPU*. 2008. Vol. 3 (14). P. 40–45. [in Russian].

4. Ying, Chen (2013) Dialogue between the musical cultures of Europe and China in the aspect of religious contacts. Actual problems of higher music education. Scientific analytical, scientific and educational journal. Nizhny Novgorod : Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 2013. Vol. 2 (28). P. 54–56. [in Russian].

5. Ying, Chen (2015) Chinese opera of the XX – early XXI century: on the problem of mastering the European experience : abstract of dis ... of Ph.D. Rostov-on-Don. [in Russian].

6. Wiant, A. A. (2003) A New Songs For China. Victoria : Trafford Publishing, [in English].

7. Zhang, Tiewi (2019) The first generation of Chinese art song : Dis ... of Doctor of Musical Arts. Iowa. [in English].

УДК 7.079:792 73

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-28>**Зоряна Петрівна Рось**

ORCID: 0000-0002-5962-2790

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри виконавського мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

zorianaros@gmail.com

Ірина Олександрівна Полякова

ORCID: 0000-0002-8119-9335

кандидат педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри естрадно-вокального мистецтва

Університету Короля Данила

poliakovairyna749@gmail.com

ВПЛИВ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ М. СКОРИКА НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – окреслити сфери впливу естрадно-вокальних творів Мирослава Скорика на розвиток вокально-естрадного мистецтва в Україні та визначити їх роль у формуванні української пісенної естради. **Методологія дослідження** визначається комплексним підходом до вибору методів. Так, історичний, культурно-мистецький, інтегративний методи передбачали осмислення значення творчого доробку М. Скорика для розвитку сучасної української пісенної естради; теоретичні методи (аналітичний, синтезування, абстрагування, узагальнення інформації) дали змогу виявити й систематизувати інтонаційно-ритмічні, жанрово-стилістичні й композиційні особливості естрадно-пісенної творчості М. Скорика; емпіричний метод (спостереження) дав змогу окреслити особливості вокальних композицій митця і визначити їх місце в сучасному українському естрадному мистецтві. **Наукова новизна.** Усвідомлено значення творчого доробку М. Скорика для розвитку сучасної української пісенної естради; розкрито й систематизовано інтонаційно-ритмічні, жанрово-стилістичні й композиційні особливості естрадно-пісенної творчості М. Скорика; визначено напрями їх впливу на розвиток сучасної української естрадної пісні. Композитор започаткував новий напрям естрадно-пісенної творчості, де поєднав українські інтонації з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, твісту, босанови

та ін., що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні. **Висновки.** Охарактеризовано стилістичні особливості вокально-естрадных композицій М. Скорика та визначено їх місце в сучасному українському естрадному мистецтві. Композитор поєднує риси естрадно-джазової пісні 60-х років ХХ століття (рок-н-ролу, регтайму, блюзу та ін.) з прийомами академічної музики (складною гармонією, тембровим мисленням, різними ускладненнями куплетної форми, інструментальним трактуванням ансамблю (хору), трансформацією академічної форми рондо тощо). Таким чином, синтез академічного й естрадного визначив основні тенденції стильового розвитку вокально-естрадного жанру як професійного мистецтва, що стало запорукою високих художніх результатів.

Ключові слова: естрадно-вокальне мистецтво, прийоми академічної музики, вокально-естрадні жанри.

Ros' Zoryana Petrivna, Doctor of Philosophy in Art Studies, Associate Professor at the Department of Performing Arts of the Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Polyakova Iryna Oleksandrivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Pop and Vocal Arts of the King Danylo University

The influence of pop-vocal creativity of Skoryk development of Ukrainian pop-vocal arts

The purpose of the work - to outline the spheres of influence of pop vocal works of Myroslav Skoryk on the development of vocal pop art in Ukraine and to determine their role in the formation of Ukrainian song pop. **The research methodology** is based on a comprehensive approach to the choice of methods, in particular, historical, cultural and artistic, integrative methods provided for understanding the significance of M. Skoryk's creative work for the development of modern Ukrainian song pop; theoretical methods – analytical, synthesis, abstraction, generalization of information made it possible to identify and systematize intonation-rhythmic, genre-stylistic and compositional features of pop-song creativity of M. Skoryk; empirical method - observation made it possible to outline the features of the artist's vocal compositions and determine their place in contemporary Ukrainian pop art. **Scientific novelty** – the significance of M. Skoryk's creative work for the development of modern Ukrainian song variety is realized and the intonation-rhythmic, genre-stylistic and compositional features of M. Skoryk's pop-song creativity are revealed and systematized, the directions of their influence on the development of modern Ukrainian pop song are determined. The composer started a new direction of pop and song creativity, where he combined Ukrainian intonations with the rhythms of jazz, tango, blues, hali-hali, twist, bosanova, etc., which prevailed in the world at that time, but were little known in Ukraine. **Conclusions.** The stylistic features of M. Skoryk's vocal and pop compositions are characterized and their place in modern Ukrainian pop art is determined. The composer combines the features of pop-jazz song of the 60s of the XX century (rock 'n' roll, ragtime, blues, etc.)

with the techniques of academic music – complex harmony, timbre thinking, various complications of the couplet form, instrumental interpretation of the ensemble (choir), transformation of the academic form of the rondo. Thus, the synthesis of academic and pop identified the main trends in the stylistic development of the vocal and pop genre as a professional art that has become a guarantee of high artistic results.

Key words: *pop-vocal art, techniques of academic music, vocal pop genres.*

Актуальність теми дослідження. Мирослав Скорик – видатний український композитор і музикознавець, Герой України, народний артист України, лауреат премії імені Т.Г. Шевченка, кандидат мистецтвознавства, співголова Співголова Співки композиторів України 2006–2010 років, художній керівник Київської опери (2011–2016), у творчому доробку якого є вагомі загальновідомі класичні твори. Але свій творчий шлях митець почав із захоплення у 60-ті рр. жанрами естрадної музики, створивши низку пісень, які вплинули на розвиток вокально-естрадного мистецтва в Україні й формування української пісенної естради.

Питанням розвитку української музики, зокрема естрадного мистецтва, присвячено праці таких вітчизняних дослідників, як І. Антонюк, А. Коннікова, Т. Самої, В. Тормахової, Л. Черкашиної та ін. Розвиток української естради другої половини ХХ століття знайшов своє відображення в наукових розвідках М. Барановської, О. Грачової, Ю. Дрابعук та ін., а також безпосередньо в дисертаційному дослідженні М. Мозгового на тему «Тенденції становлення й розвитку української естрадної пісні». Аналізу творчого шляху М. Скорика присвячені роботи К. Борисенка, М. Гереги, Т. Гнатів, О. Голинської, М. Гордійчука, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Т. Ланіної, М. Маслій, І. Мринської, О. Найдюк, Л. Олійник, В. Романка, І. Сікорської, П. Турянського, Ю. Щериці, Я. Якуб'яка та ін.

Незважаючи на високу художню цінність і популярність цих творів, на великий масив інформації про особистість та творчість Мирослава Скорика в міжнародній мережі Internet, пресі та медіапросторі, естрадно-вокальна творчість композитора поки що не стала предметом окремого наукового дослідження і дотепер не отримала належної уваги наукової думки, що і визначило тему цієї статті.

Мета дослідження – окреслити сфери впливу естрадно-вокальних творів Мирослава Скорика на розвиток вокально-

естрадного мистецтва в Україні та визначити їх роль у формуванні української пісенної естради.

Наукова новизна. У своїх естрадних творах композитор започаткував новий напрям української естрадної пісні, де поєднав українські інтонації з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, твісту, босанови та ін., що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні. На основі систематизації інтонаційно-ритмічних, жанрово-стилістичних і композиційних особливостей естрадно-пісенної творчості М. Скорика визначено напрями їх впливу на розвиток сучасної української пісенної естради.

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ і початку ХХІ століть українська естрада пройшла декілька етапів свого розвитку.

Естрадна пісня 1950–1960 років – це період формування української естрадної пісні як жанру. Він позначений розвитком на той час нової національної музики в радянських республіках, яка була наповнена сподіваннями, романтизмом та свободою. В образно-емоційному складі естрадної пісні вагомого значення набувають пейзажні мотиви (оспівування неосяжних ланів, річок, гірських круч, квітучого саду тощо). Саме тоді в Україні розквітає творчість відомих українських композиторів О. Білаша, В. Верменича, Г. Майбороди, П. Майбороди, С. Сабадаша, І. Шамо, М. Скорика, які писали вокальні твори на вірші класиків української поезії ХХ століття. Їх пісні характеризувалися мелодійністю, ліричністю, фольклорною стилістикою та національним характером. Спостерігається збільшення інтересу українських композиторів до гуцульського фольклору з притаманними йому яскравою інтонаційною характерністю й багатим місцевим колоритом. До цього періоду належать і твори розважальної естрадно-танцювальної музики. Так, великою популярністю серед естрадних пісень користувалися твори М. Скорика «Карпати» (вірші М. Петренка), «Не топчіть конвалій» (вірші Р. Братуня), «Львівський вечір» і «Принесіть мені маків» (вірші Б. Стельмаха) та ін., у яких трансформовано ритмо-гармонічні елементи популярних танців (рок-н-ролу, твісту, шейку, босанови тощо).

Як зазначає Ю. Драбчук, у цей період «посилиється академізація пісенного виконавства. Професійна сфера здійснює все вагомійший вплив на музикантів: поширюються масштабні

форми, зростають вимоги до художніх творів, удосконалюється музичне інструментування» [2]. Розвиток цих нових тенденцій і якостей можна спостерігати у вокально-естрадній творчості Мирослава Скорика.

Естрадна пісня періоду 1970-х – першої половини 1980-х років – це етап розквіту української естрадної пісні. М. Мозговий відзначає у своєму дисертаційному дослідженні, що «цей період характеризується появою професійних та аматорських вокально-інструментальних ансамблів, особливе місце серед яких посідає ВІА «Смерічка» та творчість В. Івасюка, завдяки яким українська естрадна пісня виходить за межі української радянської республіки» [6]. У цей час існували також такі колективи, як «Мрія», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй» та ін. На естраді з'являються професійні джазові оркестри, які виконували інструментальні композиції, попури на мотиви українських народних пісень та шлягерів української естради. Також розвивається авторська пісня. Саме тоді на українській естраді з'являється новий напрям – бардівська пісня.

Друга половина 1980–2000 рр. – це етап трансформації української естради на засадах розвитку шоу-бізнесу. З'являються нові естрадні гурти («Гроно», «ВВ», «Океан Ельзи» та ін.); продюсерські центри, які займаються підготовкою та організацією різних мистецьких акцій, підготовкою шоу-програм тощо; активізується розвиток фестивального руху. Так, М. Скорик підтримував і брав активну участь у розвитку фестивального руху в Україні: був одним з організаторів міжнародного музичного фестивалю «Контрасти», який щороку проходить у Львові; разом зі своїм учнем І. Карабіцем започаткував (а з 2002 р. був художнім керівником) фестиваль «Київ-Музик-Фест»; у 2005 р. був головою журі фестивалю «Червона рута» тощо.

Естрадно-вокальне мистецтво як соціальний феномен і музичне явище починає привертати увагу науковців, серед яких Н. Сапожник, Л. Тормахова, Н. Попович, М. Мозговий, Л. Васильєва, А. Бондаренко та ін., які у своїх дослідженнях порушують питання стилістики, напрямів та жанрових різновидів української пісенної естради.

На думку М. Мозгового, «у сучасному культурно-мистецькому просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. простежуються процеси стильового розмаїття у розвитку естрадно-во-

кального мистецтва... Естрадно-вокальна музика в Україні представлена широким спектром стилів, напрямів, жанрів, які пов'язані між собою. Деякі з'явилися в результаті синтезу двох і більше з них. Вона розвивається у вигляді трьох основних складників, як-от рок-, джаз- та поп-музика, які представлені на українській естраді» [6].

Серед представників старшого покоління українських композиторів, які стояли у витоків формування жанру української естрадної пісні, відоме ім'я Мирослава Скорика.

Його родина була тісно пов'язана з українськими мистецькими, науковими, суспільно-просвітницькими колами Галичини, відіграла значну роль у суспільно-культурному житті краю. «Ця органічна єдність національного і загальноєвропейського, самобутньо-фольклорного і конструктивного, породженого художніми пошуками 50–60-х років ХХ ст. відобразилась в естетичному світогляді Мирослава Скорика через півстоліття як природне продовження і розвиток його родової традиції, як свідчення його справжньої «генетичної» інтелігентності, забезпечивши колосальний трамплін для злету його індивідуальності» [3]. Композитор прожив довге і достойне життя, тому, починаючи від знакових 1960-х років, ось уже півстоліття українська музична культура пов'язана з іменем Мирослава Скорика.

М. Скорик як композитор створив багато музичних шедеврів, які відомі як в Україні, так і за кордоном. У його композиторській творчій спадщині є твори різних жанрів: опера «Мойсей»; 2 балети («Каменярі» за І. Франком, «Повернення Баттерфляй» Скорик-Пуччіні); музична комедія «0:0 на нашу користь», 5 великих вокально-симфонічних творів (кантати); 8 симфонічних композицій (симфонічна поеми, сюїти, концерти тощо); 4 твори для камерного оркестру; 4 концерти для інструментів соло з оркестром; 7 камерно-інструментальних творів; низка творів для фортепіано; вокальні твори: романси на слова Т. Шевченка, 3 псалми, Духовний концерт «Реквієм», Літургія святого Йоана Золотоустого; музика до 12 фільмів; численні естрадні пісні; низка теоретичних праць.

Особливе місце у творчому доробку маестро посідав джаз, яким він почав захоплюватися ще в молоді роки. «Власне, його шлях розпочався із написання популярних джазово-естрадних творів: ритм-н-блюзового «Львівського вечора», «Намалюй мені Ніч» в жанрі бугі-вугі, блюзових «Аеліти», «Карпат»,

«Я тебе почекаю, коханий», регтаймової «Принесіть мені маків» та першого українського твісту «Не топчть конвалій». Тому закономірно, що Мирослав Михайлович є палким знавцем джазу, грає сам і пише в цьому стилі [1]. Першим виконавцем його естрадних творів був створений ним у Львові вокально-інструментальний ансамбль «Веселі скрипки». Як представник «нової фольклорної хвилі» М. Скорик органічно використовує художні елементи джазової художньої культури, зберігаючи при цьому самотність і національні риси української пісенності. «З його іменем на українську естрадну сцену увірвалися авангардні для неї ритми і жанри, що панували тоді у світі... Виявилося, що українська поезія, галицька пісня-романс і гуцульський фольклор чудово співіснують із ритмами американського рок-н-ролу, халі-галі, танго, босанови!» [5, с. 12]. Із самого початку діяльність композитора в цьому напрямі відзначалася спрямованістю на професійний рівень. Як зазначає О. Голинська, «Скорик віртуозно об'єднує класичні традиції з джазовими ритмами, європейські джазові традиції з власною композиторською мовою, індивідуальними тембровими прийомами, щоби музику зрозуміли різні люди» [1].

Він зумів зламав кригу, як зазначає Л. Кияновська, односторонньої тенденції офіційно-помпезних масових пісень «про комсомол і партію», що на той час заповнили радіоефір і концерти легкої музики, «переступив» і через традиції української лірично-сентиментальної пісні, що панувала ще у творчості авторів старшого покоління, та вніс в демократичне масове пісенне мистецтво гострі ритми рок-н-ролу, свободу джазової гармонії і ритміки, не втративши своєрідності гуцульського фольклору та західноукраїнських пісень-романсів. [3, с. 345]. Отже, його шлях розпочався із написання популярних джазово-естрадних творів. Проект «Золотий фонд української естради» презентує найповнішу натеper добірку пісень геніального Мирослава Скорика (19 творів), як-от:

«Аеліта» (сл. Б. Стельмаха)

«Вечори на Високому замку» (сл. Р. Братуня)

«Жоржини» (сл. О. Вратарьова)

«Карпати» (сл. М. Петренка)

«Квіти говорять» (сл. М. Сома)

«Кінчалась ніч» (авт. сл. уточнюється)

«Львівський вечір» (сл. Б. Стельмаха)

- «Намалюй мені ніч» (сл. М. Петренка)
- «Не знаю» (сл. М. Скорика)
- «Не топчій конвалій» (сл. Р. Братуна)
- «Нічне місто» (сл. М. Петренка)
- «Свіча» (сл. Б. Стельмаха)
- «Твої рушники» (сл. І. Бердника)
- «Ти забудь ці слова» (сл. М. Петренка)
- «Три трембіти» (сл. О. Вратарьова)
- «Фата Моргана» (сл. І. Лазаревського)
- «Я жду тебе – Коли любить» (авт.сл. уточнюється)
- «Я не сумую за тобою» (сл. О. Вратарьова)
- «Я тебе почекаю» (сл. Б. Стельмаха)

Сам композитор зазначав: «Щодо естради, то я взагалі не вважаю це другорядною сферою своєї творчості, навіть зробив нещодавно нові аранжування своїх пісень. Я не знаю, в якому я форматі. Загалом, не розумію, що таке формат і що таке неформат на нинішніх радіостанціях. Музика, мистецтво або є, або нема»[4].

У результаті аналізу найбільш відомих естрадних вокальних композицій М. Скорика, що в 60-х рр. ламали офіційні штампи радянських масових пісень, варто вказати на такі особливості.

Мирослав Скорик у своїх естрадно-вокальних композиціях послідовно звертається до жанрових і стильових особливостей джазу та латиноамериканських танців: рок-н-ролу («Аеліта», «Львівський вечір»), блюзу («Аеліта», «Карпати», «Я тебе почекаю, коханий»), регтайму («Аеліта», «Принесіть мені маків»), ритм-н-блюзу («Львівський вечір»), бугі-вугі («Львівський вечір», «Карпати», «Нічне місто», «Принесіть мені маків», «Намалюй мені ніч»), свінгу («Львівський вечір», «Принесіть мені маків», «Намалюй мені ніч»), фанку («Карпати»), бігвини («Карпати», «Я тебе почекаю, коханий»), соулу («Я тебе почекаю, коханий»), твісту («Не топчій конвалій») та ін.

У своїх естрадних піснях композитор звертається до *куплетної форми*, яка є традиційною для жанру популярної пісні («Я тебе почекаю, коханий», «Львівський вечір», «Нічне місто», «Не топчій конвалій»), але в деяких творах трактує її оригінально, зокрема у розміщенні тематичного матеріалу зверненням до принципів формування *рондо*. Таким чином, виникає оригінальне трактування куплетної форми, де приспів немов обрамлений повторенням заспіву («Нічне

місто») або поверненням до початкового варіанта приспіву («Я тебе почекаю»). Ознаки рондо спостерігаються і в пісні «Не топчїть конвалїй», яка починається з приспіву, який відграє роль рефрену, що надає цілісності всїй композиції. А пісня «Аелїта» становить традиційну форму рондо (рефрен «То не комета, то не сузїр'я»).

У заспївах дуже часто використовує чергування *розспївних і мовних* варіантів одного й того ж мелодичного мотиву («Нїчне мїсто»). Мелодїї приспївїв у М. Скорика характеризуються широкими інтервальними кроками: початок – енергїйний стрибок вгору, від якого шляхом оспївування теми мелодїя рухається у низхїдному напрямку («Нїчне мїсто», «Я тебе почекаю»). Водночас у подальшому розвитку (ї в словах, і у вокальній партїї) відбувається активїзація темпоритму за рахунок бїльш динамїчного розгортання мелодики і ритмїзованого акомпанементу. Однак проблема головної кульмінації (динамїчної, фактурної, теситурної) вирїшується так, що вона припадає на першї два рядки приспїву, тому завершення куплета вїдзначене згасанням і тенденцією до затихання.

Звернення до жанрових і стильових особливостей джазу та латиноамериканських танцїв зумовили рїзноманїтність *ритмїчної* структури творїв, а саме: метричне змїщення однїєї й тїєї ж ритмїчної формули («Нїчне мїсто»), використання синкоп («Аелїта», «Львївський вечїр»), змїщення акцентїв їз першої долї на другу або третю в чотиридольному метрї («Я тебе почекаю»); акцентування слабких долей такту з використанням пунктирного розгойдування (свїнгу) середнїх голосїв фактури («Нїчне мїсто») тощо.

Ладо-гармонїчна мова в кожному творї є їндивїдуалїзованою і залежить від характеру музичного образу. Так, наприклад, у пісні «Нїчне мїсто» вона є гострою, хроматизованою, з мало-секундовими поступовими пїдйомами і спадами, а голосоведення наповнене паралелїзмами їнтервалїв і акордїв. У пісні «Аелїта» М. Скорик мислить септакордовими гармонїями: нї тонїка, нї їншї акорди мажоро-мїнорної системи не представленї у виглядї трїзвукїв, найчастїше – у виглядї септакордїв та їх обернень або акордїв їз побїчними неакордовими тонами. У пісні «Львївський вечїр» акордика простїша, нїж в «Аелїтї»: використовуються трїзвуки, сектакорди, квартсектакорди, застосовується багато паралелїзмїв, поєднання натуральних акордїв сусїднїх ступенїв тощо. «Намалой менї

ніч» – це постійне використання альтерації, а також септакордів та їх обернень, що становлять основні види акордики твору. Гармонічні засоби «Карпат» – септакордові побудови, альтерації й побічні неакордові звуки тощо.

Композитор часто *сполучає або чергує сольне виконання з ансамблевим* (хоровим) звучанням («Аеліта», «Не топчій конвалій», «Львівський вечір» та ін.). Таке фактурне зіставлення породжує тембровий контраст і звучить несподівано й цікаво. В пісні «Аеліта» тема рефрену («То не комета, то не сузір'я») будується як діалог між солістом і хором (ансамблем). Щодо цього можна зауважити, що притаманна темі діалогова манера (структура питання-відповідь) властива блюзовим пісням.

Усі естрадні пісні М. Скорика виконуються в супроводі інструментального ансамблю або фортепіано і майже всі починаються з *інструментального вступу* (окрім пісні «Не топчій конвалій», яка відразу починається з вокалу). Фактура інструментального супроводу багата і різноманітна. Наприклад, партія фортепіано в пісні «Намалюй мені ніч» звучить як імпровізація, в якій яскраво представлено свінгові розкачування пунктирних ритмічних зворотів у поєднанні зі синкопами у високому регістрі на тлі гострого тритонового співвідношення октав у басах і мелодизованого плавного середнього шару фактури. Разом із вокалом і появою в партії фортепіано типової ритмічної формули бугі-вугі утворюється поліритмічне звучання. Гостроту цій темі надає також наявність і багатократне підкреслення тритону у верхньому голосі фактури. Мелодія фортепіано складає немов другий голос, що відтіняє своїм мелодичним малюнком вокальну партію.

Висновки. «Він не давався до стилізації чи попелізму, – зазначає композитор О. Щетинський, – а писав сучасною музичною мовою і не цурався показувати тонкий інтелект і винахідливість. У них я чую буяння творчого начала, нестандартний виразний тематизм, стислість і продуманість розвитку, ретельно пророблену фактуру, цікаві розв'язання в оркеструванні» [8].

Мирослав Скорик у своїх вокально-естрадних композиціях поєднує риси естрадно-джазової пісні 60-х років ХХ століття (рок-н-ролу, регтайму, блюзу та ін.) з прийомами академічної музики: складною гармонією, тембровим мисленням, різними ускладненнями куплетної форми, інструментальним трактуванням ансамблю (хору), трансформацією академічної

форми рондо. Останнє виявляється у тому, як видозмінюється рефрен, як взаємодіють між собою (за принципом контрасту) епізоди тощо. Це говорить про вдалий синтез серйозного (академічного) і легкого (естрадного) жанрів, в чому й виявляються основні тенденції стильового розвитку цього жанру як професійного мистецтва і що стало запорукою високих художніх результатів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Голинська О. Мирослав Скорик у стилі Jazz. *Український інтернет-журнал «Музика»*. Київ. 25 травня 2018.
2. Драбчук Ю.П. Українська пісенна естрада 50–80-х років. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00606482_0.html
3. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : СПОЛОМ, 2008. 591 с.
4. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець ДІАЛОГИ *Інтерв'ю з композитором. 23 вересня 2013*, URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C15>.
5. Мозговий М. П. Тенденції становлення розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 24 с.
6. Олійник Л. Мирослав Скорик: «Моя професія – створювати мелодії». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-skorik-moya-profesiya-stvoruyu-vati-melodiyyi>
7. Романко В. Творчість Мирослава Скорика і джаз. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Мирослав Скорик. Вип. 10. Київ : НМАУ, 2000. С. 48–53.
8. Stas Nevmerzhytskyi. Контекст і підтекст музики Мирослава Скорика. URL: <https://theclaquers.com/posts/3722>

REFERENCES

1. Holyns'ka O. (2018). Myroslav Skoryk u styli Jazz. *Ukrayins'kyu internet-zhurnal «Muzyka»*. Kyiv. 25 travnya [in Ukrainian].
2. Drabchuk YU. P. Ukrayins'ka pisenna estrada 50-80-kh rokiy. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00606482_0.html [in Ukrainian].
3. Kyyanovs'ka L. O. (2008). Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets' [Myroslav Skoryk: man and artist]. L'viv : SPOLOM. [in Ukrainian].
4. Kyyanovs'ka L. O. (2013). Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'. L'viv : SPOLOM. [in Ukrainian].
5. Mozhovyy M. P (2007). *Tendentsiyi stanovlennya rozvytku ukrayins'koyi estradnoyi pisni*: Exlendetd abstract of candidate's thesis. Kyiv National University of Culture and Art. Kyyiv. [in Ukrainian].
6. Oliynyk L. Myroslav Skoryk: «Moya profesiya – stvoruyvaty melodiyyi». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-skorik-moya->

7. Romanko V. (2000). *Tvorchist' Myroslava Skoryka i dzhaz. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy im. P. I. Chaykovs'koho. Myroslav Skoryk. Vyp. 10. Kyiv: NMAU. [in Ukrainian].*

8. Stas Nevmerzhytskyi. *Kontekst i pidtekst muzyky Myroslava Skoryka.* URL: <https://theclaquers.com/posts/3722>

УДК 78.087.68:004.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-29>**Оксана Валеріївна Сухецька**

ORCID: 0000-0003-2425-4745

старший викладач кафедри музикознавства
та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету
імені Павла Тичини
oksana.prokulevych@ukr.net

ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР: ОКРЕМІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

Метою роботи є дослідження явища віртуального хору та алгоритму його практичної реалізації на матеріалі шостого віртуального хору Еріка Вітакера «Sing Gently» і віртуальних проєктів, реалізованих народним аматорським колективом профспілок України «Молодіжний камерний хор» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Завдання роботи – відобразити детальний опис механізму створення віртуального артефакту та викласти його у покрокових завданнях, які можуть становити орієнтовний план дій для майбутнього учасника будь-якого хорового віртуального проєкту; визначити необхідне матеріально-технічне забезпечення хориста для участі у таких проєктах; окреслити основні етапи роботи, включаючи характеристику виявлених шляхом спостереження та експерименту труднощів та шляхів їх подолання; здійснити порівняльний аналіз методів реалізації віртуальних проєктів Еріка Вітакера, Олени Слободиської, Юлії Пучко-Колесник, Рубена Толмачова і Оксани Сухецької (автора статті).

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичні та емпіричні методи.

Наукова новизна. Обґрунтовується доцільність створення та творчої реалізації віртуального хору як новітнього вектора розвитку сучасної хорової творчості; виявлена та проаналізована специфіка виконавської та суто диригентської діяльності в означеному форматі; визначені та обґрунтовані практично-методичні шляхи роботи над віртуальним хоровим твором (на прикладі шостого віртуального хору Еріка Вітакера «Sing Gently»).

Висновки. Створення віртуального хору та творча реалізація віртуального проєкту від народження ідеї до її втілення – це багатоступінчастий складний творчий процес, що вимагає розширення компетентностей керівника хорового колективу та хористів, а також спонукає до за-

лучення спеціалістів із галузі інформаційних технологій і відповідного програмного та матеріально-технічного забезпечення або набуття навичок роботи з таким програмним забезпеченням самим керівником віртуального хорового колективу.

Ключові слова: сучасна хорова творчість, віртуальний хор, віртуальний проєкт, Кінцугі.

Sukhetska Oksana Valeriivna, Senior Lecturer at the Department of Musicology and Vocal and Choral Arts of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University

Virtual choir: certain issues of theory and practice (to the statement of the problem)

Research objective. The purpose of the work is to study the phenomenon of virtual choir and the algorithm of its practical implementation on the material: Eric Whitacre's sixth virtual choir "Sing Gently" and virtual projects implemented by the amateur group of trade unions "Youth chamber choir" of the Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.

Tasks of work: display a detailed description of the mechanism for creating a virtual artifact and set it out in step-by-step tasks that can represent an indicative action plan for the future participant of any choral virtual project. Determine the necessary logistics of the chorister to participate in such projects. Outline the main stages of work, including the characteristics of the identified, by observation and experiment, the difficulties and ways to overcome them. Carry out a comparative analysis of the implementation of virtual projects by Eric Whitacre, Olena Slobodyska, Yuliia Puchko-Kolesnyk and Ruben Tolmachov and Oksana Sukhetska. The **methodology** of the research is based on the system-analytical and empirical methods. **The scientific novelty** – the expediency of creation and creative realization of virtual choir as the newest vector of development of modern choral creativity is substantiated; identified and analyzed the specifics of performing and purely conducting activities in the specified format; identified and substantiated practical and methodological ways of working on a virtual choral work (on the example of the sixth virtual choir of Eric Whitacre's "Sing Gently"). **Conclusions.** Creating a virtual choir and creative implementation of a virtual project from the birth of an idea to its implementation is a multi-stage complex creative process that requires expanding the competencies of the choir leader and choristers, and encourages the involvement of specialists in information technology and software and hardware or acquiring skills to work with such software by the leader of the virtual choir.

Key words: modern choral art, virtual choir, virtual project, Kintsugi.

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап розвитку музичної культури ставить перед митцями нові виклики та завдання. Одним із новітніх напрямів стала реалізація творчого задуму в інтернет-просторі, розширивши поняття про концертний простір у хоровій творчості. В авангарді цього

напряму стоїть феномен віртуального хору, засновником якого справедливо вважається Е. Вітакер. Проєкт Віртуального хору розпочався як простий експеримент дванадцять років тому (у 2009 році). Під час пандемії Ерік Вітакер написав твір «Sing Gently» спеціально для Віртуального хору 6. Дивовижно, що всі розуміли його особливе призначення впродовж більше десятиліття – єднання людей з усього світу через музику. Це створило для усіх нас особливий виклик і одночасно комфорт в умовах пандемії. Тому теоретичне та методичне опрацювання цього феномену видається надзвичайно актуальним та своєчасним у контексті сучасного хорознавства.

Метою дослідження є визначення етапів створення віртуального проєкту на матеріалах: шостого віртуального хору Еріка Вітакера «Sing Gently», віртуальних проєктів народного аматорського колективу профспілок України «Молодіжний камерний хор» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини під керівництвом Оксани Сухецької, («Тропар до Пресвятої Богородиці» (музика Ганни Гаврилець) та шедрівка «Ой, в лужку, в лужку, на жовтім піску» (обробка Олександра Некрасова)), наймасштабнішого віртуального хору України під керівництвом Олени Слободиської «Не стій, вербо, над водою» (українська народна пісня в обробці Віктора Грицишина, перекладу Миколи Гобдича), хору Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського разом із Камерним дівочим хором Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені М.В. Лисенка під керівництвом Рубена Толмачова та Юлії Пучко-Колесник «Ми» (твір китайського композитора Лі Сяобіна).

Наукова новизна. Обґрунтування необхідності створення та творчої реалізації віртуального хору як провідного вектора популяризації та розвитку хорового виконавського мистецтва на сучасному етапі на матеріалах: шостого віртуального хору Еріка Вітакера «Sing Gently», віртуальних проєктів народного аматорського колективу профспілок України «Молодіжний камерний хор» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини під керівництвом Оксани Сухецької («Тропар до Пресвятої Богородиці» (музика Ганни Гаврилець) та шедрівка «Ой, в лужку, в лужку, на жовтім піску» (обробка Олександра Некрасова)), наймасштабнішого віртуального хору України під керівництвом Олени Слободиської «Не стій, вербо, над водою» (українська народна пісня в

обробці Віктора Грицишина, перекладення Миколи Гобдича), хору Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського разом із Камерним дівочим хором Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені М.В. Лисенка під керівництвом Рубена Толмачова та Юлії Пучко-Колесник «Ми» (твір китайського композитора Лі Сяобіна).

Виклад основного матеріалу. Ерік Вітакер є одним із найпопулярніших американських композиторів нашого часу, диригентом, спікером, автором численних хорових, оркестрових та духових композицій, із березня 2016 року – першим артистом-резидентом Лос-Анджелеського хору в Концертному залі імені Волта Діснея. Його перший альбом як композитора та диригента – «Light and Gold» – отримав 54 щорічну нагороду Греммі – престижну нагороду американської Академії звукозапису за краще хорове виконання 2011 року [1].

Віртуальний хор є одним із найбільш амбітних, незвичних і цікавих проєктів Еріка Вітакера. Надихнула композитора на створення віртуального хору дівчина Брітлін Лозі, котра записала звернення до Еріка, в якому виконала партію сопрано до композиції «Sleep» (2000 р.) [7].

Сутність цього фантастичного проєкту полягає в такому: сотні людей (на початку його реалізації), а пізніше – десятки тисяч осіб з усього світу об'єднуються для спільної творчості. Ерік Вітакер створив Віртуальний хор із простим запитанням: чи можливо робити красиву музику разом (незалежно від того, наскільки ми далеко один від одного)? Після декількох віртуальних хорових проєктів за участі понад 20 000 співаків із 124 різних країн відповідь є однозначною – «так».

Нині Ерік Вітакер реалізував уже 6 таких проєктів. Так, наприклад, спеціально для Віртуального хору 6 під час пандемії Ерік Вітакер написав твір «Sing Gently».

Зважаючи на серйозний технічний прогрес за останнє десятиліття, особливо за поточний рік, можна зробити висновок, що певні форми комунікації в суспільстві цілком замінили чи ж доповнили спілкування наживо, але мистецтво вимагає факту присутності, що слід уважати аксіомою. Сьогодні жодна професійна студія світу з найпотужнішим обладнанням не може забезпечити одночасне якісне передання звуку та зображення для організації такого рівня дистанційного хорового виконання, яке можна наблизити до живого спільного музикування «тут і зараз, разом».

Ідея віртуального хору Еріка Вітакера – це тимчасовий компроміс чи новий жанр? На це питання можна відповісти, пройшовши тривалу перевірку часом. Зараз будемо до нього ставитись як до феномену нашого часу. Нижче розглянемо процес народження такого віртуального хорового колективу та особливості його творчої реалізації.

Алгоритм створення цього артефакту полягає у таких положеннях: композитор-диригент Ерік Вітакер здійснює відеозапис власного диригування у супроводі фортепіано (для досліджуваного нами проєкту партію фортепіано виконав Сем Глікліх зі школи Колберн) та високої якості ансамблевого звучання всіх партій хору (в цьому творі ними є чотири голоси, які виконали професійні співаки хору Еріка Вітакера (Eric Whitacre Singers): Грейс Девідсон, Марту Маклорінан, Бен Хімас та Грег Скідмор.

Організаторами також створені відеозаписи, в яких динамічно підсилений той чи інший голос, що суттєво полегшує процес розучування хорової партії. Створено сайт, де охочі стати учасниками проєкту реєструються та отримують вільний доступ до цілком вичерпної інформації, наданої автором та його командою. Успішно зареєстровані учасники ознайомлюються з рекомендаціями диригента та, погодившись із політикою використання нот, завантажують нотний матеріал для роботи над своєю партією. Відомо, що завантажений учасником матеріал на ресурс не використовуватиметься як окремий відео- чи аудіо-запис, а виключно як частина спільного виконання у фільмі «Sing Gently». На вказаному сайті також є інформативний розділ – центр онлайн-ресурсів для хористів. Його контент містить вокальні вправи для співаків, цінні поради від композиторів, виконавців, педагогів. Матеріали постійно оновлюються та не мають жодних обмежень у використанні.

Розміщені також чіткі вказівки щодо процедури запису власного відео, які викладені композитором як особисте звернення до кожного хориста так:

1. «Плескайте в долоні один раз, у зазначений час – це стане точкою відліку в процесі роботи з аудіо та відео під час синхронізації матеріалів. Це досить важливий момент, адже суттєво полегшує роботу режисера в процесі створення фільму.

2. Щодо матеріально-технічного забезпечення, то вам необхідна наявність двох пристроїв: одного – для перегляду

та прослуховування диригентського відео, а іншого – для запису виконання. Це може бути смартфон, портативний комп'ютер чи будь-який інший пристрій для відтворення, а також навушники, щоб можна було прослуховувати запис, але записувати лише свій голос. До проекту Віртуальний хор 6 приймаються лише індивідуальні записи: сопрано, альт, тенор, бас або виконання жестовою мовою.

3. Рекомендується записувати відео перед стіною чи іншим простим тлом, одяг має бути без візерунків та логотипів. Слід переконатися, що обличчя достатньо освітлене, а для цього слід використовувати будь-які світильники або природне освітлення.

4. Рекомендовано здійснювати запис у тихому приміщенні, за зачиненими дверима, без сторонніх звуків. Вимкнути всі прилади, які можуть створювати гул чи шум. Пристрій, на який здійснюватиметься запис, слід зафіксувати, щоб мінімізувати його рух.

5. Якщо запис здійснюється на телефон, то рекомендується увімкнути беззвучний режим, щоб запис не перервався дзвінком чи повідомленням.

6. Необхідно підключити навушники до пристрою під час виконання, на якому прослуховуватиметься запис. Важливо переконатися, що запис здійснюється горизонтально, а обличчя – посередині кадру.

7. Бажано заздалегідь обрати формат та якість запису на пристрої mp4 720, що заощадить час, витрачений на конвертацію файла після зйомки.

8. Спершу увімкніть власний запис, а потім розпочніть відтворення диригентського відео. Після завершення співу не потрібно вимикати запис близько чотирьох рахунків (подумки!).

9. Наостанок перегляньте власне відео і у разі задоволення результатом завантажте його, заздалегідь переконавшись, що файл відповідає заявленим вимогам щодо формату (MP4 або MPEG4 (бажано), MOV, WMV або AVI), а його розмір не перевищує 200 Мб. Якщо файл потребує стиснення, то слід використати потрібну програму» [2].

Після успішного завантаження і прийому матеріалу організаторами, учасник отримує лист-підтвердження на електронну пошту та власний іменний сертифікат. Далі розпочинається робота автора проекту та його команди, яка полягає в

обробці звуку з видалення сторонніх немусичних звуків та їх вирівнювання перед сполученням:

1. Обтинання відео до потрібних розмірів та форм для включення у фільм. Відбувається творчий робочий процес над створенням фільму.

2. Створюється та перевіряється список імен усіх учасників проєкту, який додається наприкінці фільму.

3. Здійснюється об'єднання всіх відеодоріжок у злагоджене хорове звучання.

Як зазначав Е. Вітакер у своїх численних зверненнях до учасників проєкту, одним із творчих натхнень у створенні образів для Віртуального хору 6 є Кінцугі – японське мистецтво реставрації розбитих гончарних виробів шляхом виправлення зламів за допомогою запиленого лаку або лаку, змішаного з порошкоподібним золотом. Ремонт цілком видимий і виріб виглядає, можливо, красивішим, ніж раніше. Така концепція була запропонована дизайнерською студією 59 Productions. Студія відзначена найпрестижнішою театральною нагородою у Великій Британії, яку з 1977 року вручає Товариство Лондонського театру (засноване 1908 року як Товариство театрів Вест-Енду). У 1984 році премію названо на честь британського актора Лоуренса Олів'є (1907–1989). Також студія 59 Productions – володар «Тоні» [3] – популярної премії, яку щорічно присуджують за досягнення у сфері американського театру, включаючи музичний театр (численні постановки на Бродвеї, Нью-Йорк). Повна офіційна назва премії – «Премія Антуанетти Перрі за театральну досконалість» (англ. Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre). Свою назву премія отримала на честь американської акторки і режисерки Антуанетти Перрі (1888–1946). Премія присуджується спільнотою, що складається з приблизно 830 компетентних осіб. Премія «Тоні» була заснована в 1947 і вважається театральним еквівалентом кінематографічного «Оскара», музичної «Греммі» і телевізійної «Еммі». Лауреатами премії ставало багато відомих акторів та діячів театру [4]. Мистецтво Кінцугі дуже резонує сьогодні у творі Еріка «Sing Gently».

Таким чином, ми отримуємо красивий і професійно змонтований відеокліп та вражаюче потужне хорове звучання десятків тисяч голосів, яке сягає більше 10 мільйонів переглядів.

Уперше такий музичний ансамбль зібрався у 2009 році, щоб виконати твір «Lux Aurum que», тоді до проєкту долучи-

лися 185 хористів із 12 країн. У 2020 році до віртуального хору Еріка Вітакера (на композицію «Sing Gently») долучилися 17 572 учасники зі 129 країн світу, а зареєструвалися на цей проєкт 41 820 осіб зі 145 країн світу [2]. Чисельність аудиторії, яку вдалося охопити цим мистецьким проєктом, вражає. Хоровий спів стає ближчим до користувачів інтернет-мережі – найбільшої концертної зали світу, набираючи обертів на шляху до популярності та визнання широкими колами пересічних громадян.

Протягом останнього року-півтора, цей напрям отримав широке розповсюдження і в Україні. Автором подібного наймасштабнішого проєкту України є Олена Слободиська. Під її керівництвом хористи виконали українську народну пісню в обробці Віктора Грицишина, перекладу Миколи Гобдича «Не стій, вербо, над водою» [8]. 11 травня 2020 року встановлено національний рекорд України у категорії «Найбільший віртуальний хор в Україні» [5]. 111 українців із 15 областей України та з різних країн світу стали частиною єдиного хорового колективу. Організатори проєкту – п'ятеро талановитих молодих людей із Вінниці, Києва, Харкова та Кодими – отримали відповідні посвідчення рекордсменів України Національного проєкту «Книга рекордів України», а учасники були нагороджені дипломами.

Яскравим прикладом є масштабний проєкт хору Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, який разом із Камерним дівочим хором Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені М.В. Лисенка (під керівництвом Рубена Толмачова та Юлії Пучко-Колесник) записав відео на композицію «Ми» китайського композитора Лі Сяобіна. Участь у цьому проєкті взяли 212 відомих музикантів із 20 країн, 302 професори та студенти з 27 консерваторій, розташованих у 21 країні світу [6].

Кілька віртуальних проєктів створив народний аматорський колектив профспілок України «Молодіжний камерний хор» Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини під керівництвом Оксани Сухецької, серед яких: «Тропар до Пресвятої Богородиці» (музика Ганни Гаврилець) [9] та шедрівка «Ой, в лужку, в лужку, на жовтім піску» (обробка Олександра Некрасова) [10]. Керівництво проєктами (включно з обробкою і зведенням звуку) здійснювала художній керівник колективу, а відеомонтаж належить

артистці хору. Так, мала місце робота в комп'ютерних програмах і додатках (Finale, Melodyne, Adobe Audition та VN).

Висновки. Створення віртуального хору та творча реалізація віртуального проєкту від народження ідеї до її втілення — це багатоетапний складний творчий процес, що вимагає розширення компетентностей керівника хорового колективу та хористів, а також спонукає до залучення спеціалістів із галузі інформаційних технологій і відповідного програмного та матеріально-технічного забезпечення або до набуття навичок роботи з названим програмним забезпеченням самим керівником віртуального хорового колективу. До таких програм належать: Finale, Melodyne, Adobe Audition та VN.

Одним з основних етапів роботи є створення такого ресурсу, який забезпечить майбутнього артиста віртуального хору всіма необхідними матеріалами для успішної реалізації віртуального проєкту. Контент такого сайту чи каналу має містити вичерпну інформацію, зокрема: вокальні вправи, розспівки, цінні поради щодо роботи зі звуком, роз'яснення виконавських особливостей відтворення тих чи інших нюансів тощо. Важливо забезпечити доступ до спілкування з керівником проєкту, який повинен надавати вчасну й повну відповідь на будь-які питання хористів.

Віртуальний хор може складатися зі співаків, які раніше вже працювали разом у колективі, наживо (хор НМАУ імені П.І. Чайковського разом із Камерним дівочим хором КССМШ-інтернату імені М.В. Лисенка під керівництвом Р. Толмачова та Ю. Пучко-Колесник (частково); «Молодіжний камерний хор» УДПУ імені Павла Тичини, О. Сухецької). Проте твори, обрані для віртуальних проєктів, артисти «Молодіжного камерного хору» вивчали самостійно вже в умовах пандемії, ізолювано від інших учасників та керівника. Співтворчість здійснювалася виключно засобами дистанційного зв'язку, що й визначає цей артефакт як віртуальний.

Існує й інший варіант: виконавці ніколи раніше не зустрічалися наживо, а лише дистанційно (віртуальні проєкти Е. Вітакера та О. Слободиської). Такі умови теж впливають на якість кінцевого результату. Безперечно, керівники таких колективів мусять забезпечувати своїх віртуальних хористів значною частиною роз'яснювальних матеріалів, аби максимально доступно донести до виконавців власні побажання щодо виконання. Також є різниця у складі колективів (ама-

тори чи професіонали), в технічних умовах (професійна робота звукорежисерів, іт-спеціалістів чи обробка власними силами) тощо.

Відкритим залишається питання щодо специфіки роботи керівника віртуального хору та артиста такого віртуального хорового колективу. Вважаємо, що доцільним є визначення змінного та незмінного у практичній діяльності хору і віртуального хору, диригента і віртуального диригента, а також хориста і віртуального хориста. Подальших наукових розвідок та досліджень потребують поняття «віртуальний хор», «віртуальний диригент» та «артист віртуального хору». Також є потреба експлікувати ці поняття та визначити вектори розвитку віртуального хору як феномену нашого часу в контексті розвитку хорового виконавського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 2011 GRAMMY WINNERS. 54th Annual GRAMMY Awards (2011). URL: <https://www.grammy.com/grammys/awards/54th-annual-grammy-awards-2011> (дата звернення: 06.11.2020).
2. Eric Whitacres Virtual Choir 6. URL: <https://virtualchoir6.com/> (дата звернення: 06.11.2020).
3. Winners (59 productions). 2015 / Scenic design (musical). URL: <https://www.tonyawards.com/winners/?q=59> (дата звернення: 06.11.2020).
4. An Award For Excellence. URL: <https://www.tonyawards.com/history/our-history/> (дата звернення: 06.11.2020).
5. Книга рекордів України. URL: <https://www.record.org.ua/2020/05/11/stayhome-i-spivaj-na-rekord-u-mysteczkomu-proyekti-virtualnuj-hor-v-ukrayini/> (дата звернення: 16.01.2021).
6. Новий музичний проект об'єднав музикантів з усього світу. URL: <https://knmau.com.ua/novij-muzichnij-proekt-ob-yednav-muzikantiv-z-usogo-svitu/> (дата звернення: 27.01.2021).
7. Sleep – Eric Whitacre – Message and Singing from Britlin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3xGBWhWgydw> (дата звернення: 22.02.2021).
8. «Не стій, вербо, над водою» – Віртуальний хор в Україні – Рекорд України. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jOjDv5ttqEQ> (дата звернення: 22.02.2021).
9. Гаврилець Г. «Тропар до Пресвятої Богородиці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E2nH2C0ONdI> (дата звернення: 22.02.2021).
10. Некрасов О. «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3ih5DPASPNM> (дата звернення: 22.02.2021).

REFERENCES

1. 2011 GRAMMY WINNERS. 54th Annual GRAMMY Awards (2011). URL: <https://www.grammy.com/grammys/awards/54th-annual-grammy-awards-2011> (дата звернення: 06.11.2020).
2. Eric Whitacres Virtual Choir 6. URL: <https://virtualchoir6.com/> (дата звернення: 06.11.2020).
3. Winners (59 productions). 2015 / Scenic design (musical). URL: <https://www.tonyawards.com/winners/?q=59> (дата звернення: 06.11.2020).
4. An Award For Excellence. URL: <https://www.tonyawards.com/history/our-history/> (дата звернення: 06.11.2020).
5. Book of records of Ukraine. URL: <https://www.record.org.ua/2020/05/11/stayhome-i-spivaj-na-rekord-u-mysteczkomu-proyektu-virtualnyj-hor-v-ukrayini/> (дата звернення: 16.01.2021).
6. The new music project brings together musicians from around the world. URL: <https://knmau.com.ua/novij-muzichnij-proekt-ob-yednav-muzikantiv-z-usogo-svitu/> (дата звернення: 27.01.2021).
7. Sleep – Eric Whitacre – Message and Singing from Britlin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3xGBWhWgydw> (дата звернення: 22.02.2021).
8. «Don't stand, willow, over the water» – Virtual choir in Ukraine – Record of Ukraine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jOjDv5ttqeQ> (дата звернення: 22.02.2021).
9. Н. Havrylets. «Troparion to the Blessed Virgin». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E2nH2C0ONdI> (дата звернення: 22.02.2021).
10. О. Nekrasov. «Oh in the meadow, in the meadow, on the yellow sand». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3ih5DPASPNM> (дата звернення: 22.02.2021).

УДК 792.73:784](477)«1980»(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-30>**Тамара Миколаївна Теслер**

ORCID: 0000-0003-2076-2136

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри естрадного та народного співу

Харківської державної академії культури

tamaravoice33@gmail.com

СТИЛІСТИКА ДИСКО В УКРАЇНСЬКІЙ ПІСЕННІЙ ЕСТРАДІ У 80-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявити витоки та інтонаційні складники стилістики диско, а точніше стилістики фолк-року і фолк-диско в українській пісенній естраді на прикладі композицій із ретро-альбома «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» (2005). **Методологія дослідження** спирається на комплекс історико-генетичного, компаративного та жанрово-стилістичного і виконавського видів аналізу. **Наукова новизна** – виокремити інтонаційні джерела, що визначають стилістику диско в українському естрадно-пісенному жанру із залученням зразків пісень. **Висновки.** Стилiстичні особливості української пісенної естради мали свої основні логічні закономірності формування і розвивалися з певними тенденціями. Знаменним явищем у розвитку нової стилістики стала творчість В. Івасюка. Вона характеризувалась утіленням основних інтенцій у розвитку певних музичних жанрів і стилів в українській музичній культурі в 1970-х роках. На зміну аматорській творчості прийшов «композиторський жанр» та професійне стилізоване виконання. Це відбувалось у таких виявах, як опора на естетичне «хіта», стильовий синтез напрямів і течій у межах естрадно-масового жанру, запозичення елементів музично-творчих видів ХХ століття.

В українській пісенній естраді стиль диско знаменував собою низку нових тенденцій у галузі розважальної музики, що є прикладною функцією пісенного складника, динаміки електронних саундів, ритмічної «сітки», використання найрізноманітніших елементів мовного фонду, широкого використання фольклорної музичної лексики, використання під час звукозапису «живого» виконання психоакустичних приборів: компресорів, енхансерів (enhancer), еквалайзерів, ревербераторів, ділеїв та інших комп'ютерних плагінів.

Ці тенденції чітко простежуються в українських піснях 80-х років ХХ століття, але «чисту» стилістику диско в альбомі «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» (2005) ми не почуємо. У більшості випадків це пісні в стилістиці фанк-диско, танцювального

та кантилено-моторного характеру в поєднанні з різними манерами співу (від класичної фольклорної до естрадно-джазової).

Ключові слова: українська пісенна естрада, стилістика диско, пісенний жанр, фолк-диско, ретро-альбом, стилізований синтез.

Tesler Tamara Mykolayivna, Candidate of Art History, Senior Teacher at the Department of Popular and Folk Singing of the Kharkiv State Academy of Culture

Disco stylistics in Ukrainian song variety in the 80s of the 20th century

The purpose of the work is to consider the stylistics of disco, or more precisely the stylistics of folk-rock and folk-disco on the example of compositions from the retro-album “Hits of Ukrainian variety of the 80s. The Golden Collection” (2005). **The research methodology** is based on a complex of historical-genetic, comparative and genre-stylistic and performing types of analysis. **Scientific novelty** is to single out the intonation sources that determine the stylistics of disco in the Ukrainian song variety genre with the involvement of the samples of songs. **Conclusions.** The stylistic features of Ukrainian song variety had their basic logical patterns of formation and developed with certain trends. The creative work of V. Ivasyuk became a significant phenomenon for the development of the new stylistics. It was marked by the embodiment of the main intentions in the development of certain musical genres and styles in Ukrainian musical culture in the 1970s. Amateur art was replaced by the “composer’s genre” and professional stylized performance. This took place in such manifestations as reliance on the aesthetics of the “hit”, stylistic synthesis of trends and currents within the pop variety genre, borrowing the elements of musical and creative forms of the 20th century.

In Ukrainian song variety, the disco style marked a number of new trends in the field of entertainment music – it is an applied function of the song component, the dynamics of electronic sounds, rhythmic “grid”, the use of various elements of the language fund, extensive use of folk music vocabulary, the use of psycho-acoustic devices while recording the “live” performance: compressors, enhancers, equalizers, reverberators, delays and other computer plugins.

All these tendencies are clearly traced in the Ukrainian songs of the 80s of the 20th century. But we will not hear the “pure” stylistics of disco in the album “Hits of Ukrainian variety of the 80s. The Golden Collection” (2005). In most cases, these are songs in the style of funk-disco, dance and cantilena-motor character in combination with different manners of singing – from classical, folk to variety-jazz.

Key words: Ukrainian song variety, disco stylistics, song genre, folk-disco, retro-album, stylistic synthesis.

Актуальність теми дослідження зумовлена нагальною потребою вивчення процесу функціонування популярного напрямку диско у музичній культурі України у 80-х роках минулого століття. Своєрідність історичного шляху і надзвичайна інтен-

сивність еволюційних процесів, характерних для українського пісенного виконавства, потребують більш пильного вивчення історичних витоків та інтонаційних складників української естради.

Методи дослідження становлять комплекс історико-генетичного, компаративного та жанрово-стилістичного і виконавського видів аналізу.

Новизна наукової роботи полягає в тому, що дослідником: 1) виокремлено інтонаційні джерела, що визначають стилістику диско в українському естрадно-пісенному жанрі; 2) виявлено діалектику національного й інонаціонального в українській пісенній естраді 1980-х років ХХ століття із залученням зразків пісень.

Виклад основного матеріалу. Сильові тенденції «пісенного року» в поєднанні з фольклорними інтонаціями, характерні для нової української естради 1970-х років, зазнають суттєвих змін уже в 1980-ті роки. Динаміка становлення естрадно-пісенного жанру не тільки в Україні, а й у світовому масштабі, починаючи з 1950-х років, вирізнялася і вирізняється швидко (майже калейдоскопічною) зміною жанрової стилістики.

У 60–70-тих роках минулого століття провідною тенденцією у світовій естраді був стиль «пісенного року», пов'язаний із величезною популярністю «Beatles». На цій основі і як наслідок цієї групи виникли і вокально-інструментальні ансамблі в Україні. Ця стилістична тенденція зберігалася приблизно до середини 1980-х років (перехід на стилістику диско та підвищення ролі сольного естрадно-пісенного виконавства).

Орієнтація на стиль диско докорінно змінила співвідношення пісенного і моторно-танцювального початків у стилістиці пісенного жанру. Якщо в 1970-х роках пісенність, що йде від романсу і балади, переважала, а танцювальні ритми лише доповнювали, «оживляли» його, то переакцентування на моторику і на електронний інструментарій вплинуло на лексику і стилістику пісенного жанру в цілому.

Як наголошується в довідкових джерелах, зокрема у вікіпедії «Disco з англ. букв. «дискотека» — один з основних жанрів танцювальної музики ХХ століття, що виник на початку 1970-х років у Європі і США» [6]. В енциклопедичних виданнях [1; 2], зокрема в «Новому словнику російської мови: тлумачно-словотвірному» (2000 року), вказується так само на

витоки «диско-музики», під якою мається на увазі «музичний стиль, основу якого становлять спрощений фанк і соул»; під диско розуміється також «тип студійного саунда, який отримав широке поширення в поп-музиці другої половини 1970-х років» [2]. Стиль «диско» – це не тільки напрям у поп-музиці, а й «стиль життя», що знаходив відображення в манері поведінки, одязі, не кажучи вже про стилі танцювальних рухів, через що достатньо згадати стилістику пісні-танцю Майкла Джексона (його знамениту «місячну ходу»).

Загалом, стиль диско в українській естраді, як і в інших національних модифікаціях, конституюється як своєрідна перехідна ланка між культурою джаз-року, яка ставала елітарною, та масовими жанрами у сфері поп-музики.

У сфері музичної лексики стиль українського диско, як і вітчизняна рок-музика, відрізняється «всеїдністю» (вираз В. Зінкевич [3]), що означає використання найрізноманітніших елементів мовного фонду під егідою електронних танцювальних ритмів. Цей стиль знаменував низку нових тенденцій у галузі розважальної музики, спрямованих переважно на молодіжну аудиторію.

Характеризуючи особливості функціонування стилю диско в Україні, автор вступної анотації до альбому під назвою «Хіти української естради 80-х років. Золота колекція» (студія «Астра», м. Київ ФОП Салюк Ю.В., 2005) зазначає, що в ті роки «...диско грали у всьому світі, але українське диско має настільки виразні українські риси, що якось не хочеться називати цю музику просто «диско» [7]. Автор цитованої передмови визначає цей стиль як «етно-диско», підкреслюючи, що «...диско – не єдине, що можна почути на цьому диску, хоча <...> вплив цього стилю відчутний тут найбільше» [там само].

Акцент на диско як провідному напрямі молодіжної естради розглянутого періоду в галузі естрадно-пісенного стилю означав: 1) танцювально-моторну основу мелодики, в якій переважають речитативні повтори звуків, як правило, ритмічно синкопованих і пов'язаних із певними видами популярних танцювальних ритмів; 2) чітку квадратність побудов, організованих, як правило, у варіаційно-куплетній формі; 3) провідну роль електронних тембрів, що створюють динамічну експресію в межах повтору найпростіших ритмових інтонацій.

В альбомі «Хіти української естради...» представлена своєрідна антологія українського естрадно-пісенного стилю дру-

гої половини 70–80-х років минулого століття, який можна визначити як стиль фолк-диско. Стосуючись художньої поезики, хіти, що ввійшли до альбому, репрезентують різні стильові тенденції в естрадно-пісенному жанрі (від традиційного романсу, стилізованого під український «солоспів», до ритмічної пісні, що відображає риси адаптованого в ній танцювального стилю, що йде від фанк-зразків). Наведемо приклад деяких пісень: «Тече вода» (муз. І. Поклад, сл. Ю. Рибчинський, вик. С. Ротару); «Гай, зелений гай» (муз. О. Злотник, сл. Ю. Рибчинський, вик. ВІА «Смерічка»); «Горянка» (муз. М. Мозговий, сл. В. Кудрявцев, вик. ВІА «Світязь», сол. Василь Зінкевич); «Балада про дві скрипки» (муз. В. Кудрявцев, сл. В. Івасюк, вик. Дует «Писанка»); «Як тебе знайти» (муз. О. Зуев, сл. І. Бердник, вик. анс. «Медобори», сол. Олег Марцинківський); «Запитай у серця» (муз. О. Семенов, сл. В. Кудрявцев, вик. ВІА «Кобза»); «Білі лілії» (муз. О. Злотник, сл. С. Литвин, вик. ВІА «Смерічка», сол. Назарій Яремчук); «Стожари» (муз. П. Дворський, сл. В. Кудрявцев, вик. ВІА «Водограй», сол. Лілія Сандулеса) та багато інших.

Більшість пісень, які були написані у 80-ті роки ХХ століття, відображають філармонійну традицію вокально-інструментальних ансамблів тих років, але вже істотно модифікованих під впливом стилів диско, фанку та хіп-хопу. Збережений також типовий для української естрадної пісенності національно-грунтовий колорит, який розповсюджується на образність поетичного тексту, його «музику», а також на жанрові прообрази музичної лексики (від романсу, романсу-вальсу до коломийкових пісенно-танцювальних інтонацій і низки жанрів пісень Наддніпрянщини (козацькі пісні, пісні-балади, коліскові, обрядові, ліричні, протяжні тощо)).

Так, у пісні І. Поклада «Тече вода» у виконанні С. Ротару представлений стиль диско в «пом'якшеному» на український манер пісенному варіанті, у витоках пов'язаному з гуцульською інтонаційною лексикою. Пісня побудована на простих і пам'ятних інтонаціях у типовій для жанру куплетної формі, заснованої на повторах і варійованої за рахунок виконавських градацій (С. Ротару заспів останнього куплету виконує вокалізом на складі «гей-на-на»). В інструментальному супроводі використані електронні звучання, що імітують акустичні інструменти, які існують в народних ансамблях Буковини і Гуцульщини, як-от духові (сопілка, сурма) і струнні (цимбали, скрипка).

Інша пісня І. Поклада, виконана А. Кудлай у супроводі естрадно-симфонічного оркестру під керуванням В. Богуслава, репрезентує інший бік стилістики цього альбому. Пісня створена і виконана в дусі українського «солоспіву», в якому драматичне напруження поєднується з ліричною основою. Це поєднання цілком відповідає образу, представленою у вербальному тексті: «...половина саду квітне, половина – в'яне». Куплетна форма пісні відображає дві сторони цього способу: в заспіві представлені напружені речитативно-декламаційні інтонації, а в приспіві виникає кантіленість з очевидними рисами пісні-вальсу. Інструментальний складник тут типовий для естрадно-симфонічних оркестрів того часу і містить розгорнуті інструментальні програші-куплети, що відтіняють вокальні розділи загальної композиції. В галузі стилістики ця пісня більш «нейтральна» і не містить рис стилю диско, а тяжіє до пісні-романсу і репрезентує в цьому альбомі тенденції ретро (пісні 1960-х років).

Пісня Т. Петриненка «Пісня про пісню» є зразком ще однієї індивідуально-стильової манери в межах стилю фолк-диско. Так, цей зразок репрезентує жанр пісні-балادي, широко представлений на радянській естраді тих років (досить згадати пісні Є. Мартинова). Водночас тут уже є риси стилістики диско, зокрема того варіанта, який формувався в рок-ансамблях, починаючи від «Beatles». Суть цієї стилістики полягає в поєднанні пісенної інтонації з характерними свінговими ритмами, що і показано в пісні Т. Петриненка, яку можна умовно розділити на два контрастних за стилістикою розділи, як-от пісенно-романсовий та пісенно-танцювальний. Драматургічна лінія у виконанні пісні демонструє певний змістовий сюжет, реалізований не тільки вокально, а й інструментально. В галузі вокального саунда в завершальному розділі композиції виникає дует (Т. Петриненко і Т. Горобець). Підключення жіночого голосу і сам жанр дуєту резюмують зміст цього пісенного зразка, підкреслюють його пафосний і навіть «програшний» характер у дусі популярної тоді тематики «пісні про пісні» (ще одна лінія ретро в добірці пісень із цього альбому).

Стилістична лінія фанк-диско на українському фольклорному матеріалі, адаптованому під цей стиль, представлена в оригінальній обробці справжньої гуцульської пісні «Ой у полі рута-рута», виконаної ансамблем «Кобза» (автор обробки і соліст – Е. Коваленко). Сам пісенно-танцювальний зразок

за умов відповідної ритмо-інструментальної обробки дає підстави для розгляду його як зразка українського фанку, як предтечі диско-стилю. До фанку тут відсилають ритмічні зміщення в тексті, що порушують логіку наголосів у словах, що надає загальної експресії і динаміки звучання мотиву. До рис фанку належать і повтори коротких мелодико-ритмічних зворотів, притаманні самій народній пісні і спеціально підкреслені в обробці. Спорідненим до афро-американського фанку, зокрема до групи Sly&TheFamilyStone, тут є і вокально-інструментальний діалог, що ведеться від куплета до куплета між солістом, бек-вокалом та інструментами ансамблю (в обробці використаний і типовий для українського фанку акустичний інструментарій – труби, сопілки, з ударних – бубен тощо). До фолк-диско стилю, народженого на основі українського варіанта фанку, тут вставляються і своєрідні скет-імпровізації соліста, побудовані на типово гуцульських складах «гей, на-на-на, гей».

Характеризуючи пісні в жанрі фолк-диско, необхідно зазначити, що більшість танцювально-моторних зразків, представлених у цьому альбомі, не є власне ритмічними, вирішеними в «чистому» стилі R&B.

Українська інтонаційність, що лежить в їх основі, позначається на досить помірних темпах пісень, а також на самому характері мелодійних ліній, у яких завжди відчутна мелосна основа, властива музичному менталітету українського народу. Такими, зокрема, є пісні «Горянка» (муз. М. Мозгового, сл. В. Кудрявцева, вик. ВІА «Світязь», сол. В. Зінкевич), «Стожари» (муз. П. Дворського, сл. В. Кудрявцева, вик. ВІА «Водограй», сол. Н. Яремчук), «Квітка розмарія» (муз. О. Пушкаренко, сл. М. Ткач, вик. ВІА «Смерічка», сол. Н. Яремчук), «Там, де ясні зорі» (муз. О. Серова, сл. А. Богачук, вик. ВІА «Світязь», сол. В. Зінкевич).

У цьому альбомі 2005 року вирізняється пісня М. Мозгового на слова Ю. Рибчинського «Минає день», яка репрезентує своєрідну перехідну ланку від стилістики концертної естрадної пісні 1960-х – початку 1970-х років до стилю етно-диско, який трактується в українській пісенній манері з акцентом на ліричний складник жанру. Цей зразок у виконанні С. Ротару та ансамблю «Червона рута» знаменує собою еталонний варіант української ліричної естрадної пісні, вирішеної в дусі «солоспіву» з рисами естрадного шансону

і стилістики диско. Пісня побудована на поєднанні речитативно-декламаційних інтонацій у заспіві, де зосереджено оповідання, з пафосними лірико-драматичними, аріозно-пісенними зворотами приспіву.

В інтерпретації С. Ротару та інструментального аранжування ансамблю «Червона рута» пафосність і елегійний характер пісні, з одного боку, підкреслюються за рахунок експресії (мовні інтонації і елементи декламації у солістки), з іншого – адаптуються до стилістики R&B, що наближає цей зразок концертної естрадної пісні до стилю, який можна назвати «український блюз».

Надалі ознаки цього стилю будуть присутні у пісенній ліриці низки інших авторів і виконавців, а також проникнуть у музичну лексику українських рок-груп. Витоки таких пісень, широко представлених у творчості відомого українського естрадного композитора і співака М. Мозгового, слід шукати у поєднанні романсу, пісні, фольклорних елементів, шансону, джаз-року, тобто багатьох «інгредієнтів», які визначали вигляд української пісенної естради на різних етапах її становлення й еволюції.

Завершуючи характеристику етапу 1980–1990-х років, слід зробити деякі узагальнення щодо стилістики української пісенної естради цього періоду. По-перше, він вирізнявся перехідністю в низці моментів: йшла в минуле практика філармонійних ВІА, а на перший план виходили оригінальні творчі колективи та солісти, які обрали принцип так званого «вільного плавання». По-друге, в стилістиці пісень спостерігається закріплення фольклорного початку в поєднанні з тенденціями молодіжної ритмічної музики, які прийшли із Заходу (від фанк-стилю до диско та хіп-хопу). По-третє, загальний принцип фолк-диско, що визначає вигляд української пісенної естради розглянутого періоду, був внутрішньо неоднорідним і навіть жанрово-стилістично суперечливим.

Висновки. Таким чином, як показав аналіз деяких пісень альбома, випущеного у 2005 році на матеріалі хітів 80-х років минулого століття, лише окремі його пісні укладаються в стилістику диско, точніше фанк-диско, якщо врахувати їх фольклорний складник. Різноманіття стилістики і жанровості пісень розглянутого альбома зводиться, як це було показано під час аналізу зразків, до таких декількох груп:

1) танцювальні пісні моторного характеру, засновані на поєднанні стилістики західного диско і фанку зі споконвічними українськими пісенно-танцювальними жанрами, які існують на Гуцульщині та Буковині;

2) пісні помірною темпу, в яких танцювальний початок є вторинним, а на перший план висувається романсовість українського «солоспіву» (в основі жанровості тут лежать пісні-елегії, пісні-балади, а моторика представлена переважно через вальс);

3) естрадно-концертні пісенні зразки, в яких поєднуються риси естрадизованого «солоспіву», шансону, протяжної ліричної фольклорної пісні, деякими елементами джазово-рокових композицій у царині інструментального саунда.

У галузі виконавських засобів пісні розглянутого періоду вирізнялися також низкою особливих рис:

1) поєднанням сольного і бек-вокалу як характерної риси, що прийшла зі стилів, подібних до фанку;

2) достатньою складністю вокальних та інструментальних партій, які вимагають від виконавців досвіду професійної підготовки (особливо за умов «живого» звуку, оскільки виконання під фонограму тоді ще не було нормою);

3) поєднанням різної виконавської стилістики як вокальної, так і інструментальної сфер (народна манера співу в поєднанні з естрадно-джазовою в першому випадку; комбінації електронних і акустичних тембрів в інструментальних саундах).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Большой Российский энциклопедический словарь. Москва, 2003. 1888 с.
2. Ефремова Т.В. Новый словарь русского языка: толково-словообразовательный. Москва, 2000. Т. 1. А–О. 1210 с.
3. Зинкевич В. Отечественный рок: *вчера и сегодня*. Москва: Советская Музыка, 1991.10, (53–57).
4. Музична естрада : словник.[укладач В.М. Откидач]. Харків, 2004. 446 с.
5. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: *істор. екскурс*. Київ. Мистецтво та освіта, 2003.4, (11–13); 2004.1, (19–20).
6. Сохор А.Н. Музыка – культура – музыкальная культура.3, (83–86). Москва: Советская музыка, 1978.3,(83–86).
7. Хіти української естради 80-х років. Золота колекція. Взято з <http://umka.com/ukr/catalogue/golden-collection/hity-ukrajins-koji-estrady-80-h-rokiv-golden-collection.html>.

REFERENCES

1. Efremova, T. V. (2000). De Russian dictionary nova lingua: *derivational explicationibus*. Moscow, 2000. T. 1. A – O. [In Russian].
2. EradeUcrainapercute 80s. Aurumcollectio. Ex <http://umka.com/ukr/catalogue/golden-collection/hity-ukrajins-koji-estrady-80-h-rokiv-golden-collection.html>.
3. Glossarium magnus Russian dictionary (2003). Moscow, 2003. [In Russian].
4. Musicisetrada: *excellentia vocabulorum concordat*. (2004). [Ukladach Dyminum Otkidach]. Kharkiv', 2004. [In Ukrainian].
5. Sapozhnik, O (2003, 2004). Popularibus popmusicain Ucraina: hist. peregrinandum. Kioviensis. Educationemetes, 2003, 4, (pp. 11 – 13). 2004, 1, (pp. 19 – 20). [In Ukrainian].
6. Sokhor, A. N. (1978). Musica–culture–musicicultura. Moscow: MusicaSoviet, 1978.3, (pp. 83 –86). [In Russian].
7. Zinkevich, V. (1991) Domesticpetram, heriethodie. Moscow: MusicaSoviet, 1991. 10, (pp. 53 –57). [In Russian].

УДК 78.071.1(477):78.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-31>**Христина Миронівна Пелех**

ORCID: 0000-0002-8757-7667

старший викладач кафедри методики
музичного виховання і диригуванняНавчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
mymusiclife27@gmail.com**Аліна Ярославівна Стебляк**

ORCID: 0000-0002-6079-9040

студентка

Навчально-наукового інституту музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка,
викладачМоршинської школи мистецтв
alinasteblyak02@gmail.com

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ЦИКЛУ «ПОРИ РОКУ»)

Мета роботи – дослідити та проаналізувати хорову спадщину видатного українського композитора, педагога, музикознавця, народного артиста України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка Миколи Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори року» без супроводу на вірші О. Маруніч і Д. Луценка). Хорова творчість, яка становить значну частину творчого доробку М. Дремлюги, має велику палітру жанрів (кантати, ораторія, хорові обробки та інші), у яких розкриваються можливості різноманітних хорових складів. **Методологія дослідження** спирається на біографічний (для дослідження невідомих та маловідомих фактів життя та творчості композитора) та музикознавчий (передбачає музично-теоретичний аналіз хорових творів) методи. **Наукова новизна.** Вперше висвітлено хорову творчість М. Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори року»), подано музично-теоретичний аналіз та художньо-образний зміст творів, обґрунтовано ідею виховання почуттів вдячності молоді до Землі та Природи. Розкрито засоби музичного «прочитання» хорових творів із циклу «Пори року» без супроводу для мішаного складу хору. **Висновки.** У статті окреслено внесок М. Дрем-

люги у хорове мистецтво України середини ХХ століття. Подано стислі біографічні відомості про життєвий та творчий шлях композитора, окремі аспекти його творчого спілкування з учнями (на основі матеріалів періодики та музично-критичних публікацій). Обґрунтовано вплив традиційної української музики на формування професіоналізму та майстерності композиторської мови і техніки письма М. Дремлюги, здійснено музикознавчий аналіз творів («Літо», «Осінь», «Зима», «Весна») з хорового циклу «Пори року», висвітлено художньо-образний зміст поезії та її музичне «прочитання». Наголошено, що творча масштабність мислення композитора М. Дремлюги, його індивідуальні особливості хорового письма, звернення до різних жанрів збагатили музичне мистецтво України та художньо-естетичне виховання молодого покоління.

Ключові слова: М. Дремлюга, хорова творчість, хоровий цикл, поезія, художній образ, «Пори року».

***Pelekh Khrystyna Myronivna**, Senior Lecturer at the Department of Methodology of Music Education and Conducting of the Educational and Scientific Institute of Musical Art of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

***Stebalak Alina Yaroslavivna**, Student at the Educational and Scientific Institute of Musical Art of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Lecturer at the Morshyn School of Arts*

Mykola Dremliuha's choral creativity (on the basis of the choir cycle "Pory Roku" ("Seasons"))

The aim of this work is to investigate and analyze the choral heritage of Mykola Dremliuha, an outstanding Ukrainian composer, teacher, musicologist, People's Artist of Ukraine, and a winner of the Taras Shevchenko National Prize. Choral creativity, which occupies the bulk of M. Dremliuha's creative work, presents a large palette of genres – cantatas, oratorios, choral arrangements, etc. revealing the possibilities of various choral compositions. **The research methodology** is based on biographical and musicological methods. For the first time, the M. Dremliuha's choral work is analyzed on the basis of the choir cycle "Pory Roku" ("Seasons") without accompaniment (with lyrics by O. Marunych and D. Lutsenko), ensuring the **scientific novelty** of the article. This work covers the musical-theoretical analysis and artistic content of the composer's works, the idea of educating young people's gratitude to the Earth and Nature as well as the means of musical "reading" of choral works from the cycle "Pory Roku" without accompaniment for mixed choir. **Conclusions.** The article outlines M. Dremliuha's contribution to the choral art of Ukraine in the mid-twentieth century giving brief biographical information about the life and creative path of the composer and some aspects of his original communication with students (based on periodicals and music-critical publications). The influence of traditional Ukrainian music on the formation of professionalism and skill of M. Dremliuha's language and writing technique is substantiated, a musicological analysis of works ("Lito" ("Summer"), "Osiny" ("Autumn"), "Zyma" ("Winter"), "Vesna" ("Spring")) from the choir cycle "Pory Roku" is carried out, figurative meaning of poetry and its musical

“reading” are highlighted. It is emphasized that the composer’s creative thinking, his individual features of choral writing, appeal to different genres enriched the musical art of Ukraine and enhanced the artistic education of the younger generation.

Key words: *M. Dremliuha, choral creativity, choir cycle, poetry, artistic image, “Pory Roku” (“Seasons”).*

Актуальність теми роботи. Микола Васильович Дремлюга (1917–1998) – український композитор, педагог, музично-громадський діяч, що увійшов в історію української музики як перший автор концерту для бандури та симфонічного оркестру. Загалом, творча спадщина композитора М. Дремлюги жанрово надзвичайно різноманітна: симфонічні твори, фортепіанні п’єси, інструментальні концерти, вокальні, хорові цикли та багато ін. Митець зробив цінний внесок у розвиток української музичної культури, проте його творча постать і спадщина є одними з найменш досліджених в українській музиці ХХ ст.

Різнноманітні аспекти творчої діяльності М. Дремлюги частково розкриті у працях Л. Кияновської [4], К. Майбурової [6], Л. Пархоменко [10] та ін. Дослідження музичної спадщини композитора М. Дремлюги про бандуру як старовинний національний інструмент, його вплив на становлення бандурного репертуару у сфері академічного музикування ґрунтовно висвітлено у наукових дослідженнях О. Ніколенко «Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги» [8], О. Олексієнка «Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару» [9], Н. Чабаненко «Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства» [11] та ін.

У царині особливостей хорового письма композитора М. Дремлюги залишилося багато нерозкритого. Отож, **мета статті** зводиться до висвітлення хорової спадщини українського композитора М. Дремлюги, розкриття особливостей музичного «прочитання» хорового циклу «Пори року».

Наукова новизна полягає у тому, що в українському музикознавстві вперше висвітлено хорову творчість М. Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори року» без супроводу) на вірші Д. Луценка і О. Маруніч. Уперше цілісно здійснено музикознавчий аналіз творів із циклу «Пори року» та подано художньо-образний зміст хорових творів.

Методологія дослідження полягає в застосуванні таких методів: персонології (біографічний – дослідити невідомі та маловідомі факти з життя та творчості композитора), музикознавчого (передбачає музично-теоретичний аналіз хорових творів).

Виклад основного матеріалу. Микола Дремлюга – київський композитор, музикознавець, народний артист України (1993), лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (1998), представник академічного напрямку української музики. Він розкрив нові виражальні можливості бандури як українського народного струнно-щипкового музичного інструмента, підняв її роль до академічно-концертного рівня, був «автором першого в історії української музики концерту для бандури та симфонічного оркестру» [4, с. 210] і низки композицій інших жанрів, що є доказом його таланту, праці та майстерності.

М. Дремлюга, спираючись на традиції засновника української класичної композиторської школи XIX ст. М. Лисенка (1842–1912) та Л. Ревуцького (1889–1977), плідно і різноманітно розвинув своє композиторське музично-образне мислення в українському народно-пісенному мелосі.

М. Дремлюга більше п'ятдесяти років (від 1946 р.) активно працював на ниві української музичної культури в Київській консерваторії (сьогодні – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського), викладав історико-теоретичні предмети (гармонію, музичний аналіз, музичну літературу, оркестровку, читання партитур, композицію, хорове аранжування). Він є автором дисертаційного дослідження на тему «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість Л.М. Ревуцького». Серед його відомих учнів – О. Білаш, Л. Дичко, І. Карабиць, О. Костін, К. Мясков, І. Поклад, В. Сільвестров, Є. Станкович, В. Філіпенко та ін.; у класі композиції – В. Верменич, І. Кириліна, П. Ладиженський та багато ін. «Микола Васильович був людиною справи: талановитий, розумний, справжній викладач. <...> Завжди, коли звучав якийсь дисонантний акорд, Микола Васильович мені виправляв або дописував ноти, щоб пом'якшити звучання. Тобто інноваційні техніки письма він не дуже прихильно сприймав», – згадує сучасна композиторка Т. Бачул (учениця в класі композиції М. Дремлюги) [1].

Хорова творчість (понад 40 творів) композитора М. Дремлюги включає: кантати «На землі Кобзаря» для баритона,

хору та симфонічного оркестру (сл. І. Франка, В. Бичка, В. Сосюри, 1963), «На колгоспних полях» для тенора, баритона, хору та оркестру народних інструментів (сл. О. Новицького, 1965); для чотириголосого мішаного складу хору а capella «Пори року» (1963, сл. О. Маруніч, Д. Луценка), «Над Дніпром жита шумлять» (1965), «Отче наш» (1994); для соліста та хору із супроводом баяна «Рідне місто моє» («Київські вогні») (сл. О. Ющенко); для хору з оркестром «Пісня про переяславську раду», «Уляна» (1951); для хору із супроводом фортепіано «Ой, на горі село горить»; концертні обробки українських народних пісень, а також пісень інших народів світу та багато ін. «Загалом, у його творах «перемагають» оптимістичні тони, хоча в багатьох із них відчувається глибокий драматизм і трагізм», – покликаючись на В. Крементуло, дружину М. Дремлюги [5, с. 7].

Структура хорового циклу «Пори року» (1963) М. Дремлюги: перша частина «Літо» (сл. О. Маруніч); друга – «Осінь» (сл. Д. Луценка); третя – «Зима» (сл. О. Маруніч); четверта – «Весна» (сл. Д. Луценка). Кожна частина присвячена одній із пір року на Землі. Варто зазначити, що на нотах твору «Літо» з хорового циклу «Пори року» написано «Г.Р. Ширмі (1892–1978) – відомому білоруському хоровому диригенту, композитору, педагогу, фольклористу».

Інформація про музичний термін «цикл» часто трапляється в курсах «Теорія музики», «Аналіз музичних форм», «Поліфонія», «Хорознавство», «Читання партитур» та ін. Поняття «цикл», широко вживане в теорії музичного виконавства, складається з кількох частин, самостійних за формою, але контрастних за характером (насамперед за темпом), які пов'язані єдиним ідейно-художнім задумом (іноді частини з циклу можуть виконуватися окремо). Варто зауважити, що основний принцип побудови циклу – контрастні, самостійні, структурно завершені частини, які зберігають образно-змістовну цілісність, ідейний взаємозв'язок, кожна з частин якого несе єдність художнього задуму.

На думку Х. Голубінки, художній образ – «це витвір свідомості, явище індивідуального досвіду, що закріплює своєю символічною мовою практичні та духовні здобутки людства» [3, с. 145]. Зауважимо, що М. Дремлюга розпочинає свій хоровий цикл «Пори року» частиною «Літо», тому що ця пора року є сонячною, теплою та життєрадісною. Митець продов-

жує цикл щедрою золотою «Осінною»; наступна частина – «Зима» – є за художньо-образним змістом казковою, безтурботною і тихою. Композитор завершує хоровий цикл частиною «Весна» не спроста, оскільки саме ця пора року дарує людям відчуття яскравого початку всього «нового і живого» на Землі.

Вірш «Літо» належить Ользі Маруніч (1918–1965) – українській поетесі ХХ ст., авторці відомої збірки поезій «Цвіт на калині» (1959) та багатьох ін. Вірші О. Маруніч покладено на музику (напр.: пісня «Вогні Києва» композитора В. Лукашова, кантата «Слава жінкам-трудівницям» композиторки Ю. Рожавської, 1950 та ін.). Так, у вірші «Літо» О. Маруніч описано широкі простори українських полів, де «мов хвилі ріки, шумлять колоски під небом блакитним ясним», «...жай-вір співа, віщує жнива». Літо – чудова пора року, яка несе людям щастя («...і радість в душі розквіта»).

Музична форма твору «Літо» – тричастинна (репризна) із серединою на матеріалі крайніх частин. Контраст середньої частини створюється за рахунок зміни ладу (з мажору на мінор). III частина – повторення теми I част. в триголоссі (без басу). Тональність Мі бемоль мажор (із відхиленням до Сі бемоль мажору, Соль мінору (гармонічного виду)); II частина – Соль мінор, До мінор; III частина – Мі бемоль мажор, (відхилення до Ля бемоль мажору). Розмір 6/8 (складний, двоскладовий). Для твору «Літо» характерний простий ритмічний малюнок, трапляються різні тривалості нот: восьмі, половинні, четвертні, четвертні та половинні з крапкою. Темп – I част. *Moderato con moto*; II част. *Meno mosso*; III част. *Tempo I*. Динаміка контрастна – *forte* і *piano*, часто трапляються графічні позначення *cresc.* і *dim.*, завершується твір кульмінацією *ff* на слова «квітуйте, квітуйте, жита!». Твір написаний для мішаного складу хору *a'capella*.

Композитор М. Дремлюга використовує робочі частини діапазону кожної партії. Теситура в усіх хорових партіях досить звучна, середня. Гармонійний ансамбль (загальний). Фразування стійке, передає художній образ твору. У кожній фразі мелодія рухається хвилеподібно, досягає певної вершини і спадає. У творі часто трапляється діатонічний рух мелодії вгору і вниз на інтервал терції, кварта (почергово у всіх голосах). Складність становить використання залігованих нот, пауз (восьмі, четвертні з крапкою), випадкові знаки альтерації. В кінці твору трапляється шестиголосся (де бас

і сопрано діляться на два (3-й такт із кінця)) і п'ятиголосся (бас ділиться на два (останні 2 такти)).

Вірш «Осінь» належить Дмитру Луценку (1921–1989) – українському письменнику, поету, журналісту, який майстерно володів українським словом, писав широко та доброзичливо, тому це «приваблювало» композиторів. Він творчо співпрацював із Л. Ревуцьким, що став першим композитором, що пише на солдатські вірші Д. Луценка («Пісня кіннотників», «Пісня про Україну»); О. Білашем («Над прозорою криницею»); В. Верменичем («Неспокій», «Оксана»); П. Майбородою («Серце», «Рідна земле моя»); В. Коношенку («Спасибі Вам, Мамо»); І. Марченко («Сивина»); А. Пашкевичем («Мамина вишня» (1978), «Пісня про хліб», «Хата моя, біла хата»); І. Шамо, разом із яким створив понад 300 пісень («Зачарована Десна», «Не шуми калинонька», «Україно, любов моя», «Фронтовики», «Ой, пливи, вінок»). Варто наголосити, що славнозвісна пісня «Як тебе не любити, Києве мій!» (1962) написана І. Шамо на вірші Д. Луценка, а з 2014 р. вважається офіційним гімном м. Києва.

Вірш «Осінь» починається ліричними рядками «В лузі калина, сонцем налита», а куш калини – народний символ нев'янучої краси України, що є ознакою благополуччя та багатства українських земель. Вірш висвітлює щедрість українських яблуневих садів (напр.: «вже порудили трави зелені, заплomenіли віти на клені», «сад наш артільний в золоті сяє»), українських чорноземів, квітучих лугов, із яких «пахне медами, хліб у коморі», тому що «...ходить з плодами осінь надворі».

Музична форма II частини («Осінь») – тричастинна (репризна) з контрастною серединою, яка побудована на інтонаційній основі двотактового вступу. На відміну від гомофонно-гармонічної фактури I частини «Осінь» має в основі поліфонічний розвиток. Кульмінація твору є в середній частині, яка контрастує за рахунок зміни темпу на більш активний «*Piu vivo*», поліфонічне триголосся з низхідним рухом 4-го голосу. В кінці середньої частини всі голоси сходяться в акордову гармонічну вертикаль. III частина побудована на матеріалі I частини. Тональність – Ре мінор (гармонічний вид, відхилення до Сі бемоль мажору (14-й такт), Ля мінору в II частині, повернення до Ре мінору в III частині). Розмір змінюється протягом твору (з простого тридольного 3/4, четвертного розміру на складний двоскладовий 4/4). Темп твору не

значений (II част. *Piu vivo*). Часто трапляється рух мелодії за В3 і М3, за альтерованими ступенями (гармонічний вид ре мінору – до діез), складність становить почергове проведення теми у всіх голосах.

Вірш «Зима» О. Маруніч вводить виконавців і слухачів у казкову, особливу пору року, де «зупиняється час», завмирає світ, бо «прийшла зима. Сніги і тиша. Веселі змовкли ручаї. І жодна гілочка не дише, поснули квіти і гаї». Дивовижна краса природи: «... ось гурт ялинок на узліссі стоїть в зимовому вбрані», зачарований світ «вітрець зненацька із-за гаю війне сріблястими крильми», «... у чарах білої зими», передають всю чарівну атмосферу зими, а останній рядок вірша знову нагадує нам, що «прийшла зима, прийшла зима, прийшла зима».

Тональність твору «Зима» – Мі бемоль мажор (відхилення до сі бемоль мінору (23 такт), Соль бемоль мажору (41 такт), Мі бемоль мажор (гармонічного виду (53 такт)). Розмір 2/4 (простий, дводольний), що періодично змінюється на 3/4 (простий тридольний) у тактах 7, 8, 37, 38. Ритмічний малюнок: восьма четвертна з крапкою; четвертна з крапкою восьма (затакт), заліговані ноти (четвертна з восьмою 3, 6, 23 та ін. такти). Темп – *Andante moderato (con moto)*, трапляється *rit.* (28, 38 такти). Динаміка поступова від *mf*, *f* до *p*, *pp* (з використанням *cresc.* і *dim.*).

Твір «Весна» – вершина хорового циклу «Пори року», остання четверта частина, яка «несе із собою» початок «усього нового» у Природі. У вірші «Весна» Д. Луценка розповідається про прихід весни «Весна прийшла в квітках на ниви...», «...весни лунають кроки», природа наповнюється енергією, «синіють збуджені гаї, течуть дзвінкі потоки», «проснулись луки і ліси, зазеленіли трави» та ін. В рядках цієї поезії оживає велич і краса Батьківщини, згадується працьовитий український народ: «вогонь ранкової зорі сади вкриває цвітом і вийшли в поле трударі, щоб щедре було літо».

Музична форма IV частини («Весна») – куплетно-варіаційна, в основі лежать чотири куплети, кожен із яких має певні зміни. Фактура – поліфонічна. Основна тема звучить у сопрано з гармонічною підтримкою середніх голосів у тому ж ритмі, тлом слугує квінтовий органний пункт, що надає музиці народного звучання (імітація ліри). Тема середнього розділу побудована на розширенні початкової теми, звучить

у теноровій партії, альтовій і сопрановій. Розвиток музичного матеріалу йде за куплетами. Частина «Весна» має дві кульмінації, остання з яких є загальною кульмінацією всього циклу. Особливістю гармонійної мови є використання Тонічного септакорду.

Тональність Мі мажор (із відхиленням до Соль дієз мінору, Ре мажору, Фа мажору, Ля мінору). Розмір 6/8 (складний, двоскладовий). Для твору характерний простий ритмічний малюнок (чергування четвертої і восьмої), четвертої та половинної з крапкою. Темп – Allegretto (зустрічається rit.). Динаміка твору змінюється плавно від *mf* до *f*, *ff*, *fff*. Протягом твору трапляється п'ятиголосся (сопрано ділиться на два в тактах: 1–9; 20–25; 43, 44, 48–52, останні 4 такти). Твір непростий для розучування, тому потрібно звернути увагу на: складний ритмічний малюнок (чергування четвертої і восьмої тривалостей, четвертна з крапкою+восьма, четвертна пауза і восьма нота + четвертна нота), витримані ноти на 4 такти (для басу і тенора), п'ятиголосся, гучна динаміка, випадкові знаки альтерації та раптові відхилення в інші тональності.

Доцільно зауважити, що успішне виконання акапельного хорового циклу «Пори року» М. Дремлюги «досягають органічності синтезу музично-поетичного образу та особливостями композиторського письма» [2, с. 119].

Висновки. Враховуючи вищевикладене, можемо констатувати, що однією з найвизначніших ознак хорової творчості М. Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори року») є шанобливе ставлення до «фольклорних традицій, сприйняття української народної пісні в усіх її виявах як головного джерела» [9, с. 8]. Риси індивідуального стилю М. Дремлюги, особливості композиторського письма збагачують репертуарну палітру музичного хорового простору України та мають широке поле для подальших музикознавчих досліджень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бачул Т. Українська композиторка Тетяна Бачул: сучасний формат творчості. *Музика: інтернет-журнал*, 2019. URL: <http://mus.art.co.ua/ukrains-ka-kompozytorka-tetiana-bachul-suchasnyy-format-tvorchosti/> (дата звернення 11. 02. 2020).
2. Голубінка Х. «Земле моя» Богдани Фільц: особливості хорового письма. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / За ред. О.С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ

ім. В. Гнатюка, 2016. № 2. С. 114–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_2_17 (дата звернення 21. 02. 2021).

3. Голубінка Х. Специфіка і втілення художнього образу у диригентському мистецтві. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2014. № 10 (117). С. 144–146. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_10_32 (дата звернення 23. 02. 2021).

4. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.

5. Крементуло В. Одухотворений Україною [Микола Дремлюга]. *Слово Просвіти*. 2012. № 52. 27–31 груд. С. 7.

6. Майбурова К.М. Дремлюга. Київ : Музична Україна, 1968. 88 с.

7. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

8. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Львів. Вип. 8, 2014, С. 158–163.

9. Олексієнко О. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ. 2003. 16 с.

10. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.

11. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. Вип. 33. С. 522–528.

REFERENCES

1. Bachul, T. (2019) Ukrainian composer Tetyana Bachul: modern format of creativity. *Music: online magazine*. URL: <http://mus.art.co.ua/ukrains-ka-kompozytorka-tetiana-bachul-suchasnyy-format-tvorchosti/> [in Ukrainian].

2. Golubinka, Kh. (2016) «My land» by Bohdana Filts: features of a choral writing. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*. Ternopil, 2016. № 2. pp. 114–120 [in Ukrainian].

3. Golubinka, Kh. (2014) The peculiarities and implementation of the artistic image in the art of conducting. *Youth and market*. Drohobych, 2014. № 10 (117). pp. 144–146 [in Ukrainian].

4. Kyvanovska, L. (2009) *Ukrainian musical culture: textbook*. way. Lviv: Triada Plus, 2009 [in Ukrainian].

5. Kremenulo, V. (2012) *Spiritualized in Ukraine* [Mykola Dremlyuha]. *The word of enlightenment*. 2012. Dec. 27–31. P. 7 [in Ukrainian].

6. Mayburova, K. (1968) *M. Dremlyuha*. Kyiv: Musical Ukraine, 1968 [in Ukrainian].

7. Mukha, A. (2004) *Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a guide*. Kyiv: Musical Ukraine, 2004 [in Ukrainian].

8. Nikolenko, O. (2014) Compositional and stylistic specifics of M. Dremlyuha's concert. Topical issues of the humanities. Lviv, 2014. Issue 8. pp. 158–163 [in Ukrainian].

9. Oleksienko, O. (2003) Creativity of Mykola Dremlyuha and the process of formation of the bandura repertoire. (Ph.D. in Art), Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

10. Parkhomenko, L. (1979) Ukrainian choral play: typology, theme, composition. Kyiv: Scientific thought, 1979 [in Ukrainian].

11. Chabanenko, N. (2018) Bandura repertoire as a factor in the development of concert performance. Notes on art criticism. Kyiv, 2018. Issue 33. pp. 522–528 [in Ukrainian].

УДК 78.072.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-32>**Мар'яна Михайлівна Вергун**

ORCID: 0000-0001-9902-8473

викладач відділу теорії музики

КЗ Львівської обласної ради «Львівський музичний фаховий коледж
імені С. П. Людкевича»

mari-nella@ukr.net

ОПЕРНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ЧИННИК ІДЕОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ: МЕТАМОРФОЗИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОПЕРИ 1939–1941 РОКІВ У СВІТЛІ МІСЦЕВОЇ ПРЕСИ

Мета роботи – дослідження музично-критичних публікацій у періодичних виданнях «окупаційного періоду», до яких належить преса малої амплітуди періодичності. Це періодичні видання, що виходили у Львові з вересня 1939 р. до червня 1941 р., а саме україномовні газети «Ленінська молодь» і «Вільна Україна» та польськомовна “Czerwony sztandar”. Основною метою дослідження є систематизація та аналіз музично-критичних публікацій на шпальтах цієї періодики. Зокрема, аналіз діяльності Львівського театру опери та балету та дослідження оперного репертуару за період 1939–1941 рр. **Методологія дослідження** базується на контент- та консенс-аналізі – найчастіше застосовуваних методів у журналістикознавстві. Контент-аналіз є найбільш популярним у соціологічних та політологічних науках, однак усе частіше застосовується і в психології, літературо- та журналістикознавстві. Його використовують для вивчення джерел, близьких за структурою, але не систематизованих, що на перший погляд функціонують як не-впорядковані текстові масиви. Такими джерелами найчастіше, власне, й виступають повідомлення у засобах масової інформації. Найголовнішим у консенс-аналізі є порівняння збігів та розбіжностей викладених у певних виданнях чи певних матеріалах. Отже, чим меншими є їх відмінності, тим, відповідно, досягається більший консенсус.

Наукова новизна полягає у виявленні тенденцій музичної журналістики за умов ідеологічного тиску, а також висвітлення музичних подій щоденною пресою на зламі 1930–40-х років загалом. Зокрема, це дослідження базується на детальному аналізі оперного репертуару та оперного життя міста у світлі місцевої щоденної преси в період від вересня 1939 р. до червня 1941 р. Ця тема потребує майбутніх масштабних і неупереджених досліджень, оскільки досі радянська спадщина в українській музичній журналістиці та критиці розглядалася доволі однобоко і фактично не отримала осібною вивчення після здобуття незалежності.

Висновки. Музично-критичні публікації цього періоду дають усі підстави вважати мистецтво ідеологічною зброєю у руках тих, хто ним керує. Особливо якщо це масове мистецтво, де звичайний оперний репертуар виступає лише як засіб поступового впливу з метою виховати «нову людину» та побудувати «нове суспільство».

Ключові слова: музична критика, золотий вересень, ідеологія, соцреалізм, оперний репертуар, В. Барвінський.

Verhun Mariana Mykhaylivna, Lecturer at the Department of Music Theory of the Municipal Institution of Lviv Regional Council Stanislav Liudkevych Music Professional College of Lviv

Opera repertoire as a factor of ideological influence: Lviv Opera's metamorphoses of 1939–1941 in the light of the local press

Research objective is to study music-critical publications in periodicals of the “occupation period”, which include small-amplitude press. These are periodicals published in Lviv from September 1939 to June 1941, the Ukrainian-language newspapers “Leninska Molod” and “Vilna Ukraina” and the Polish-language “Czerwony sztandar”. The main goal of the study is systematization and analysis of music-critical publications. In particular, the analysis of the activities of the Lviv Opera and Ballet Theatre and the study of the opera repertoire for the period 1939–1941.

The methodology of the research is based on content and consensus analysis — the most commonly used methods in journalism. Content analysis is the most popular in the sociological and political sciences, but is increasingly used in psychology, literature and journalism. It is used to study sources that are similar in structure but unsystematized, which at first glance function as disordered text arrays. Such sources are often messages in the media. The most important thing in a consensus analysis is to compare the similarities and differences set out in certain publications or certain materials. Therefore, the smaller their differences, the greater the consensus.

The scientific novelty. Identify trends in music journalism under conditions of ideological pressure, and the coverage of musical events by the daily press at the turn of the 1930s and 1940s in general. In particular, this study is based on a detailed analysis of the opera repertoire and opera life of the city in the light of the local daily press in the period from September 1939 to June 1941. This topic requires future large-scale and unbiased research, as the Soviet heritage in Ukrainian music journalism and criticism was considered rather one-sided and, in fact, did not receive a separate study after independence.

Conclusions. Music-critical publications of this period give every reason to consider art an ideological weapon in the hands of those who control it. Especially if it is a mass art, where the usual opera repertoire acts only as a means of gradual influence in order to educate a “new person” and build a “new society”.

Key words: music criticism, golden September, ideology, social realism, opera repertoire, V. Barvinsky.

Актуальність дослідження. Звернутися до публікацій на музичну тему періоду 1939–1941 років у щоденних газетах «Ленінська молодь», «Вільна Україна» та “Czerwony sztandar” спонукала передовсім фактична неопрацьованість цього цінного фактологічного матеріалу. Сфера музично-критичної журналістики – це тема, яка потребує майбутніх масштабних і неупереджених досліджень, оскільки досі радянська спадщина в українській музичній журналістиці та критиці розглядалася доволі однобоко і фактично не отримала осібного вивчення після здобуття незалежності.

Мета статті – дослідження та детальний аналіз публікацій на музичну тематику, зокрема публікацій про спектаклі та інші мистецькі події у Львівському академічному театрі опери та балету у щоденній пресі Львова. Шляхом зіставлення тематичних пріоритетів у виданнях вибраного для аналізу періоду, а також підрахунку тематичних співпадінь прослідковуємо за всіма метаморфозами оперного репертуару Львівського академічного театру опери та балету, аналізуючи стилістику музично-критичних публікацій та впливи ідеологічних чинників на музичного критика зокрема.

Наукова новизна полягає у виявленні тенденцій музичної журналістики за умов ідеологічного тиску, а також висвітлення музичних подій щоденною пресою на зламі 1930–40-х років загалом.

Виклад основного матеріалу. Після приходу радянської влади до Львова 1939 року (так званого «золотого вересня») кардинально змінюється політична, соціальна та культурна діяльність міста. Одним із найважливіших засобів подальшого зміцнення своїх позицій та вирішення ідеологічних завдань новий режим вважав культуру. Для ефективної роботи у всіх культурних ділянках були фактично наново організовані творчі, мистецькі заклади та лабораторії, деякі з них просто реорганізовані (як, наприклад, Державна консерваторія, яка утворилася 1939 р. на базі трьох вищих музичних закладів Львова). У Львові та інших містах Західної України існували давні культурні традиції, були окремі мистецькі осередки, що відігравали дуже важливу роль у розвитку духовного життя суспільства. З приходом нової влади було перекреслено все набуте у сфері мистецтва до того часу. Саме з цієї причини так упевнено декларуються численні постанови щодо організації нових мистецьких та навчальних музичних закладів.

На початок 1940 р. у Львові почали діяти такі інституції: Львівська радіостанція (з музичним відділом), Симфонічний оркестр філармонії, Державна академічна капела «Трембіта», Львівський академічний театр опери та балету, Львівська консерваторія та деякі інші. Усі ці заклади та установи практично вже існували, проте новий уряд намагався створити «видимість» самого факту організації культурного життя у Львові та його позитивного впливу на розвиток мистецтва.

З огляду на тематику представленого дослідження, детальніше зупиняємось на огляді мистецького життя, зокрема репертуару Львівського оперного театру, який був створений на основі ліквідованої попередньої театральної установи – Театру Великого – та отримав назву Державний український театр опери та балету. З 1934 р. був закритий через фінансову скруту. Про відновлення роботи театру пише Василь Барвінський у львівській пресі: «Передача радянською владою будинку Великого театру для користування театрової опери та балету для Львова має величезне мистецьке значення. Факт, що з львівської оперної сцени вперше в історії лунатиме українська мова. І все те стало дійсністю тільки тепер, за радянської влади, в рік звільнення Львова героїчною Червоною армією» [8].

Свою роботу «наново» театр розпочав з січня 1940 р., хоча комплектування солістів, хору, кордебалету й оркестру тривало аж до квітня 1940 р. Як писала 30 січня 1940 р. львівська газета «Вільна Україна», на той час у колектив театру було прийнято 350 осіб – солістів опери та балету, оркестрантів, режисерів, художників, повністю був укомплектований хор, ішло комплектування балетної трупи. Відкриття відбулося у вересні оперою Івана Дзержинського «Тихий Дон». Вочевидь, не випадково саме соцреалістичною оперою радянського композитора, натепер зовсім маргінального. Колектив очолив головний диригент опери М. Покровський. Окрім нього, працювали диригенти Юзеф Лерер та Якуб Мунд. Останній (єврейського походження) згодом був розстріляний німцями 1943 р. у Янівському концтаборі під Львовом, де перед тим керував табірним оркестром.

«Львівський оперний стає важливим осередком культурного життя краю, і слава про нього поширюється по всій Європі», – підкреслює А. Терещенко [5, с. 7]. Адже ще з часів його заснування (1900 р.) тут співали відомі оперні виконавці,

серед яких – Олександр Мишуга, Модест Менцинський, Соломія Крушельницька та інші.

Львівський театр опери та балету – установа, колектив котрої 1939 року складався із 215 осіб, а після напруженої розбудови у серпні наступного року налічував уже 500 осіб. Серед солістів переважали польські артисти – Францішка Слоневська (Franciszka Słoniewska), Валерія Єнджеєвська (Waleria Jędrzejewska), Ромуальд Циганік (Romuald Cyganik), Францішек Бедлевіч (Franciszek Bedlewicz), Єжи Фітьо (Jerzy Fitio), Лешек Рейхан (Leszek Rejchan), Софія Чепелювна (Zofia Czepeliwna). Головним декоратором та художником-постановником театру був відомий львівський художник Фелікс Вигживальський (Feliks Wygrzywalski) [6, с. 111].

Також тут працювали режисери Олександр Улуханов, А. Лейн та В. Манзій, художники О. Хвостов (з Харкова), М. Ушин (з Ленінграда). Отже, серед числа солістів здебільшого збереглися місцеві виконавці, натомість режисери та художники-постановники були запрошені з інших міст Радянського Союзу. Серед них, зокрема, Олександр Улуханов – режисер та співак, представник московської школи. До роботи у Львові працював з антрепризами у Казані, Саратові, Києві, Тбілісі, Баку, Одесі, Санкт-Петербурзі; провадив режисерську діяльність у Києві, Петербурзі, Свердлові; у 30-х рр. – режисер «Російської опери» у Парижі. Тому театр володів величезним робочим та мистецьким складом, тут працювала «зіркова» плеяда з різних національних шкіл (польська, єврейська, українська тощо).

Як зазначає Гжегож Грицюк (Grzegorz Gryciuk) у своїй роботі “Polacy we Lwowie 1939–1944. Życie codzienne”, «культурне життя – театральне і музичне – у Львові під час радянської окупації 1939–1941 рр. було оживлене. Радянська влада намагалася внести у цю ділянку відчуття певного позитиву і навіть розквіту» [6, с. 112]. Неабияку роль у цьому відіграла преса, котра з приходом радянської влади стала чи не основним знаряддям впливу на свідомість суспільства. Оскільки система політичної цензури стала всеохопною, випуск книжково-журнальної та газетної продукції без попередньої цензури та детальної перевірки заборонявся. Підтримку влади одержало лише обмежене коло авторів, які, намагаючись працювати в руслі канонів «соціалістичного реалізму», прийняли «радянську платформу». З огляду на це, у львівській пресі масово

висвітлюється культурне життя міста. Філармонічні концерти, гастролі відомих виконавців, оперні прем'єри – повідомлення про ці події швидкими темпами друкуються на шпальтах періодичних видань. Музично-критичні публікації дуже часто зустрічаються у трьох львівських газетах, що існували на той час: україномовній «Ленінська молодь» та «Вільна Україна» та польськомовній «Czerwony sztandar».

Саме завдяки музично-критичним публікаціям та рецензіям на вистави можна прослідкувати за всіма метаморфозами оперного репертуару в період радянської окупації Львова. Детально опрацювавши публікації в пресі, наводимо список вистав, які були в репертуарі Львівського театру періоду від вересня 1939 р. до червня 1941 р., в хронологічному порядку:

1939 р. – «Пікова Дама» П. Чайковського; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського; Балет «Лауренція» О. Крейна;

1940 р. – «Тихий Дон» І. Держинського; «Травіата» Дж. Верді; «Євгеній Онєгін» П. Чайковського; балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса; «Мадам Батерфляй» і «Богема» Дж. Пуччіні.

1941 р. – «Наталка Полтавка» М. Лисенка в оригінальній редакції В. Костенка; балет «Червоний мак» Р. Глієра; «Кармен» Ж. Бізе; «Циганський барон» Й. Штрауса. Останньою роботою колективу театру мала стати постановка українського балету К. Данькевича «Лілея», про що повідомляла львівська газета «Вільна Україна» (за 20 червня 1941 р.). Проте її прем'єру (до якої плідно й активно тривала підготовка) перервала війна. Окрім того, в одній із публікацій газети «Вільна Україна» про «відкриття оперного сезону у Львові» знаходимо затверджений план репертуару на 1940–1941 рр. Серед не поставлених, але запланованих перед війною спектаклів, є опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Аїда» Дж. Верді, «Корневільські дзвони» Робера Планкетта, «Мадам Анго» Шарля Лекока, музику до драми Островського «Снігуронька» за Чайковським, сценічна постановка драми «Пер Гюнт» Е. Гріга.

Багатий репертуар театру був наповнений різноманітним національним шклом та контрастом жанрів – від легких оперет і балетів до лірико-драматичних опер. Однак червоною ниткою в репертуарі проходять опери у стилі соцреалізму (як, наприклад, «Тихий Дон»), радянські балети про нерівність класових верств населення, буржуазію і т.п. Якраз у цьому полягала

найбільша функція ідеологічної машини у сфері культури – заангажованість суспільства масовим мистецтвом радянського спрямування на новоопанованих територіях, для публіки, котрій потрібні були нові ідеологічні переконання.

Як було зазначено вище, всі постановки львівської опери одразу ж фіксувались у вигляді розширених публікацій у пресі: анотацій-повідомлень про майбутню прем'єру та рецензію на неї. Найбільший парадокс полягає у тому, що саме «радянські» опери та балети отримували високопрофесійну оцінку в пресі, часто з кількома статтями, написаними професійними критиками. Найчастіше в ролі останнього виступав композитор, директор Львівської консерваторії В. Барвінський. Наприклад, прем'єрі опери «Тихий Дон» Івана Держинського в газеті «Вільна Україна» було присвячено чотири великі статті різних авторів (на двох сторінках номера). Серед них – масштабна фахова стаття В. Барвінського. Невипадково Львівський театр розпочав свій концертний сезон цією оперою, адже це твір, в якому радянський композитор Іван Держинський яскраво втілює основні постулати панівного на той час стилю – соцреалізму. «Тихий Дон» – перша опера композитора, за рекомендацією Д. Шостаковича була включена в план Ленінградського малого театру опери та балету, в жовтні 1935 р. поставлена і незабаром увійшла до репертуару багатьох музичних театрів країни. Перше видання клавіру вийшло з присвятою опери Д. Шостаковичу. У разі повторного його видання І. Держинський зняв присвяту під впливом редакційної статті «Сумбур замість музики» в газеті «Правда».

Як зазначає А. Терещенко, з часу її прем'єри в Малому театрі «опера «Тихий Дон» ставиться в багатьох театрах країни, маніфестуючи реалістичні засади сучасної опери, «нову інтонацію», почуту в живому плінні народнопісенної мови. Вистава, підготовлена молоддю трупною львівського театру, пройшла з успіхом і мала гучний резонанс» [5, с. 10–11]. Творчий склад опери, в основному, залишається той самий, що і в попередніх постановках. Окрім уже знайомих прізвищ – М. Трегубова, А. Улуханова, М. Покровського, Ф. Слоневської, Ф. Бедлевича, Л. Ландау, Р. Циганіка – автор рецензії А. Лев (“Czerwony sztandar”) наголошує на хорошій роботі декоратора Хвостова. Загалом, надруковані доволі позитивні та схвальні рецензії, що свідчать про великий успіх опери. Тільки В. Барвінський у своїй статті доволі недвозначно назвав

її «повноцінним спектаклем» [9]. Очевидно, що для рецензування творів на подібну тематику потребували найбільш талановитих критиків, майстрів слова, котрі мають авторитетну думку, а також посідають важливе місце у суспільному житті. Василь Барвінський як відомий композитор, музичний діяч, директор Львівської консерваторії (на той час) успішно виконав місію музичного критика, продемонструвавши всю майстерність свого пера. *«Тихий Дон» — це одна із найбільш вдалих спроб дати класичну по формі радянську оперу. Її лібрето основане на тлі роману Шолохова, під цією ж назвою, в якому особиста трагедія героїв тісно в'яжеться з великими історичними подіями, які до основ струнули старий світ гніту і експлуатації»* [9]. Дуже влучно і коректно він критикує музичну сторону опери, даючи слушні та обґрунтовані зауваження: *«Сама музична мова не посідає ще якихсь виразних індивідуальних рис і не претендує на новаторські тенденції. Проте вже в цій першій спробі молодого композитора відчуваємо інколи новий колорит, так характерний для крапчик масових радянських пісень»* [9].

Подібне завдання, мабуть, було у Барвінського під час написання рецензії на постановку балету Людвіга Мінкуса «Дон Кіхот». Найбільша складність представленої статті полягала насамперед у майстерності дати не занадто критичну, позитивну оцінку на постановку цього балету. Про сумнівність художньої якості музичного полотна В. Барвінський пише відкрито, проте коректно: *«Надавати музиці Мінкуса, написаній для балету «Дон Кіхот», якогось мистецького серйозного значення не слід, бо ні формою, ні змістом ці поодинокі, майже не зв'язні між собою музичні номери, не викликають зацікавлення»* [11]. Тим не менше, у двох інших рецензіях на цю постановку в газетах «Ленінська молодь» та «Czerwony sztandar» ніхто з авторів не наслідуювався висловлювати саме такі думки. А навпаки, були надто щедрими у своїх судженнях, позитивно формулюючи музично-критичну оцінку на роботу колективу та й музику композитора загалом. В. Барвінський же акцентує свою увагу на величезному значенні іншого факту. Музична сторона твору набула якіснішої форми у редакції композитора Ю. Кофлера, котрий *«зумів усі поодинокі музичні номери зв'язати в більш органічно-злитий твір, написавши до нього пролог і епілог та кілька вставок»* [11].

Важливою подією для Львова став приїзд композитора Райнгольда Глієра. Про це йдеться в рецензії на постановку

його балету «Червоний мак». *«Ім'я композитора Глієра є відоме і широко популярне у всьому Радянському Союзі. Наше місто недавно мало честь гостити його у себе, і пізнати його як диригента і композитора симфонічної музики. «Червоний мак» (1926–27 рр.) – перший балет, оснований на радянських мотивах, перша вдала спроба створення нової форми радянського балету»* [7].

Про факт приїзду Р. Глієра до Львова пише і В. Барвінський. У своїй рецензії на постановку його балету композитор говорить, що *«це перша вдала спроба створити балет на радянську тематику»* [10]. А найкращим репрезентантом є вислів, який висвітлює великий вплив ідеології на митця: *«З новим розмахом та розквітом музичної культури Львова, що почався з дня встановлення радянської влади на землях Західної України, ряди видатних музичних діячів, композиторів та виконавців помітно зросли»* [10].

Розлога публікація В. Барвінського про перебування Р. Глієра у Львові та його балет «Червоний мак», надрукована у двох номерах газети «Вільна Україна», знайомить львівського читача із постаттю відомого російського композитора та його творчістю. Барвінський, насправді, в деталях лаконічно описує життєвий і творчий шлях Р. Глієра та його досягнення; наголошує на великій значимості його перебування у Львові, а особливо виконання балету «Червоний мак» на сцені львівського театру. Сама ж рецензія на прем'єрну постановку балету написана іншим автором.

Висновки. Прихід нової влади до Львова у вересні 1939 р. позначився неабиякою зміною культурного, соціального та політичного життя міста. Цікавими є перебудови в культурному житті міста і впровадження нових постанов щодо культурного та освітнього процесу, оскільки це позначилося на різкій зміні в ідеології та естетиці цих сфер функціонування суспільства. Місто мало якнайшвидше стати радянським Львовом. Поступово розмиваються всі сліди будь-якої національної приналежності.

Тим не менше, у мистецьких сферах панує творча атмосфера – з успіхами проходять концерти та спектаклі, які збирають чисельну і вдячну публіку. Отже, реорганізований театр опери та балету показав активну плідну діяльність у період з 1939 до 1941 рр. У театрі були зроблені постановки таких опер, як «Пікова Дама» П. Чайковського, «Запорожець за

Дунаєм» С. Гулак-Артемівського, «Травіата» Дж. Верді, «Мадам Батерфляй» і «Богема» Дж. Пуччіні, «Наталка Полтавка» М. Лисенка та ін.; і балетів «Червоний мак» Р. Глієра, «Лауренція» О. Крейна, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та ін. Важливою подією також став приїзд до Львова композитора Р. Глієра та інших музикантів і співаків. Усі культурні події одразу знаходили своє відображення у пресі, про що свідчать численні музично-критичні публікації на сторінках наявних у цей період газет.

Проте подібні публікації дають усі підстави вважати мистецтво ідеологічною зброєю у руках тих, хто ним керує. Особливо якщо це масове мистецтво, де звичайний оперний репертуар виступає лише як засіб поступового впливу з метою виховати «нову людину» та побудувати «нове суспільство». В цьому неабияк допомагає преса та публікації в ній. Цінні свідчення того часу потребують сучасного опису і характеристик з позицій сучасного бачення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверьянов Л.Я. Контент-анализ : учебное пособие для студентов, преподавателей филологических факультетов высших учебных заведений. Москва : КноРус, 2009. 450 с.
2. Білавич Д. Музично-критична діяльність В. Барвінського (на матеріалах фондів музею С. Крушельницької у Львові). *В. Барвінський в контексті європейської музичної культури*. Тернопіль, 2003. С. 139–144.
3. Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944 рр.): Історико-бібліографічне дослідження. НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ україніки / Наук. ред.-консульт. М.М. Романюк ; Відп. ред. Л.В. Сніцарчук. У 2 т. Львів, 2007. Т. 1: А–М. 639 с.
4. Потятиник Б.В. Тоталітарна журналістика: Текст лекцій. Львів : Ред.-вид. відділ, 1992. 80 с.
5. Терещенко А.К. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
6. Нгусіук G. Polacy we Lwowie 1939–1944. *Życie codzienne*. Warszaw a: Książka I Wiedza, 2000. 430 s.
7. Аквілев А. «Червоний мак». *«Вільна Україна»*. 1941. № 72. 27 березня.
8. Барвінський В. Велика культурна подія. *«Вільна Україна»*. 1940. № 121. 26 травня.
9. Барвінський В. Повноцінний спектакль. *«Вільна Україна»*. 1940. № 224. 24 вересня.

10. Барвінський В. Композитор Р.М. Глієр у Львові. «Вільна Україна». 1941. № 40. 18 лютого.
11. Барвінський В. «Дон Кіхот». У Львівському державному театрі опери та балету. «Вільна Україна». 1940. № 257. 1 листопада.
12. Lew A. “Cichy Don”. Premjera w Lwowskim Państwowym Teatrze Opery i Baletu. “Czerwony sztandar”. 1940. № 308. 25 września.
13. Mantel W. Czerwony mak (z teatru opery i baletu). “Czerwony sztandar”. 1941. № 70.

REFERENCES

1. Averyanov L. Content analysis: study guide for students, teachers, philological faculties of higher educational institutions. Moskva: KnoRus, 2009.
2. Bilavuch D. Music-critical activity of V. Barvinsky (on the materials of the funds of the museum of S. Krushelnytska in Lviv). *V. Barvinsky in the context of European musical culture*. 2003.
3. Kurylyshyn K. Ukrainian legal press of the period of German occupation (1939–1944): Historical and bibliographic research. National Academy of Sciences. Lviv National Library named after V. Stefanyk. Science ed.-consultant M.Romaniuk; Resp. ed. L. Snitsarchuk. In 2 vol. Lviv, 2007. Vol. 1.
4. Potiatynyk B. Totalitarian journalism. Text of lectures. Lviv: editorial and publishing department. 1992.
5. Tereshchenko A. Lviv State Academic Opera and Ballet Theater named after Ivan Franko. Kyiv: Musical Ukraine, 1989.
6. Hryciuk G. Polacy we Lwowie 1939–1944. *Życie codzienne*. Warszawa: Książka i Wiedza, 2000.
7. Akvilev A. “Red Poppy”. “Free Ukraine”. 1941. No. 72. March 27.
8. Barvinsky V. A great cultural event. “Free Ukraine”. 1940. No. 121. May 26.
9. Barvinsky V. A full-fledged performance. “Free Ukraine”. 1940. No. 224. September 24.
10. Barvinsky V. Composer R. Gliere in Lviv. “Free Ukraine”. 1941. No. 40. February 18.
11. Barvinsky V. “Don Quixote”. At the Lviv State Opera and Ballet Theater. “Free Ukraine”. 1940. No. 257. November 1.
12. Lew A. “Cichy Don”. Premjera w Lwowskim Państwowym Teatrze Opery i Baletu. “Czerwony sztandar”. 1940. No. 308. 25 września.
13. W. Mantel. Czerwony mak (z teatru opery i baletu). “Czerwony sztandar”. 1941. No. 70.

УДК 788.5/.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-33>**Андрій Ярославович Гудзик**

ORCID: 0000-0001-6163-4953

аспірант кафедри виконавського мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

sax_a.gudzyk@yahoo.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК САКСОФОННОГО АНСАМБЛЮ

Актуальність теми дослідження. Навчання гри в ансамблі є складовою частиною професійної підготовки музикантів-виконавців. Воно передбачає: розвиток художньо-естетичного смаку; формування навичок гри на саксофоні відповідної технічної складності з належним ступенем емоційності; відтворення музичних творів із застосуванням засобів музичної виразності; опанування навичок колективного музикування як одного з ефективних засобів формування музично-стильових уявлень; набуття навичок сценічної витримки та публічного виступу; вироблення мотивації до самостійного навчання шляхом залучення до пошуку, прослуховування, вивчення та виконання творів музичного мистецтва для гри на саксофоні. Робота в класі ансамблю спрямована на вироблення у партнерів єдиного творчого рішення, вміння поступатися і прислухатися один до одного, спільними зусиллями створювати трактування музичних творів на високому художньому рівні. Невід'ємною частиною професійних якостей музиканта та педагога є знання основних моментів становлення та розвитку саксофонних ансамблів, їх складу та особливостей.

Мета роботи — охарактеризувати історію саксофонного ансамблю від його початку у 1840-х майже до теперішнього часу і особливості складу учасників. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний метод. **Наукова новизна** полягає у виправленні нестачі інформації про саксофонні ансамблі та їх різновиди для подальшого вивчення репертуару різних складів ансамблю. **Висновки.** Ансамбль саксофонів має довгу і горду історію починаючи із самого початку існування інструменту в 1840-х і закінчуючи педагогікою Сакса в Паризькій консерваторії. Після смерті Сакса жанр деякий час лежав у стані неактивності, поки асоціація саксофона на початку ХХ століття не підштовхнула ансамбль саксофонів до популярності. Нині ансамбль саксофонів процвітає, завдяки турботі він і надалі залишатиметься життєво важливою силою у розвитку інструменту протягом наступних десятиліть.

Ключові слова: саксофон, ансамбль, склад ансамблю, квартет, квінтет, жанр, інструментарій, педагогіка, композитор.

Gudzyk Andrii Yaroslavovytsch, Postgraduate Student at the Department of Performing Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Establishment and development of saxophone ensemble

Relevance of the research topic. Learning to the ensemble is an integral part of the professional training of musicians-performers. It provides: development of artistic and aesthetic taste; forming skills in the saxophone of the appropriate technical complexity with a proper degree of emotionality; reproduction of musical works with the use of musical expressiveness; mastering the skills of collective music, as one of the effective means of forming musical-stylistic representations; acquiring skills of stage exposure and public speech; developing motivation to independent education by engaging in search, listening, studying and performing works of musical art for a saxophone game. Work in the ensemble class is aimed at developing a single creative decision in partners, the ability to yield and listen to each other, joint efforts to create the interpretation of musical works at a highly artistic level. An integral part of the professional qualities of the musician and teacher is the knowledge of the basic moments of formation and development of saxophone ensembles, their composition and features. **Research objective.** Describe the history of the saxophone ensemble from its inception in the 1840s, almost to the present time and the peculiarities of the members. **The methodology** is based on the system-analytical method. **The scientific novelty** is to correct the lack of information about saxophone ensembles and its varieties for further study of the repertoire of different ensembles. **Conclusions.** The saxophone ensemble has a long and proud history, from the beginning of the instrument's existence in the 1840s to Sachs's pedagogy at the Paris Conservatory. After Sachs's death, the genre lay dormant for some time, until the saxophone association in the early twentieth century pushed the saxophone ensemble to popularity. Today, the saxophone ensemble is thriving, and through concern, it will continue to be a vital force in the development of the instrument for decades to come.

Key words: saxophone, ensemble, ensemble composition, quartet, quintet, genre, instruments, pedagogy, composer.

Актуальність теми дослідження. Навчання гри в ансамблі є складовою частиною професійної підготовки музикантів-виконавців. Воно передбачає: розвиток художньо-естетичного смаку; формування навичок гри на саксофоні відповідної технічної складності з належним ступенем емоційності; відтворення музичних творів із застосуванням засобів музичної виразності; опанування навичок колективного музикування як одного з ефективних засобів формування музично-стильових уявлень; набуття навичок сценічної витримки та публічного виступу; вироблення мотивації до самостійного навчання шляхом залучення до пошуку, прослуховування, вивчення та виконання творів музичного мистецтва для гри на саксофоні. Робота в класі ансамблю спрямована на виро-

блення у партнерів єдиного творчого рішення, вміння поступатися і прислухатися один до одного, спільними зусиллями створювати трактування музичних творів на високому художньому рівні. Невід’ємною частиною професійних якостей музиканта та педагога є знання основних моментів становлення та розвитку саксофонних ансамблів, їх складу та особливостей.

Мета роботи – охарактеризувати історію саксофонного ансамблю від його початку у 1840-х майже до теперішнього часу та особливості складу учасників.

Виклад основного матеріалу. Процес ансамблевого виконання вимагає постійної взаємної координації, яка тісно пов’язана з основами спільного музикування: ритмічною стійкістю та узгодженістю, динамічною рівновагою, єдністю фразування. Спільне виконання в ансамблі вимагає однакового розуміння ідейно-художнього задуму і стилістичних особливостей твору, єдиних темпів, динаміки, штрихів. Учасники ансамблю повинні вміти, ґрунтуючись на фактурі твору, ясно визначати роль і значення виконуваної партії в кожному конкретному епізоді.

Протягом ХХ століття було створено велику кількість саксофонних ансамблів, кожен з яких містив від п’яти до більше ста учасників. Групи фінансувались практично всіма наявними організаціями, включаючи соціальні клуби, братські організації, школи, коледжі та багато інших. Багато музичних шкіл – і ті, що обслуговують як любителів, так і майбутніх професіоналів – тоді почали включати ансамблі саксофонів у свої навчальні програми [6, с. 524].

До 1931 року саксофонні секстети навіть були додані як категорія камерного ансамблю до національних сольних та ансамблевих конкурсів.

Незважаючи на період занедбаності в Європі наприкінці ХІХ століття, ансамблі саксофонів почали своє відродження на континенті на початку 1930 років, провідником яких став німецький саксофоніст і композитор Густав Бамке [7, с. 5].

Учень сина Адольфа Сакса, він поновив ідею концепції великого ансамблю для сучасної європейської аудиторії. Інший, молодший, німецький саксофоніст Сігурд Рашер виступав в ансамблі Бамке, а пізніше принесе любов до цього конкретного жанру перформансу в Північну Америку. Через кілька років Рашер почне заохочувати до формування

саксофонних оркестрів як інструментарій, так і професійні ансамблі. Це призвело до того, що багато його протеже створювали групи у школах та коледжах, в яких вони викладали. Прикладами цього є ансамбль саксофонів SUNY Fredonia, започаткований у 1969 р., та Саксофонний оркестр університету Міссісіпі, утворений у 1984 р. [8, с. 10].

Ансамбль саксофонів знайшов найбільший вплив внаслідок адвокатури французького саксофоніста та педагога Жана-Марі Лондейкса.

Утворення Міжнародного ансамблю саксофона в Бордо в 1977 році призвело до зацікавленості багатьох музикантів та композиторів по всьому світу. Серед акцентів, на які слід звернути увагу, – важливі особи в розвитку саксофонного ансамблю, визначні композитори, які внесли свій внесок у літературу цього жанру, а також більш широкі історичні тенденції, пов'язані із саксофоном та сторонніми силами, які сформували розвиток цих груп. Цей аналіз спрямований на встановлення найпоширеніших розмірів та інструкцій ансамблів саксофонів.

Кілька авторів писали про ансамбль саксофонів під час його популярності в 1920-х – на початку 1930-х під час так званого «захоплення саксофоном». Хемке згадує кілька груп саксофонів, які діяли в Північній Америці в 1920-ті [7, с. 8].

У своєму дослідженні солістів на саксофоні в професійних колективах Джона Філіпа Соуза Майкл Хестер довгий час обговорює різні ансамблі саксофонів Соуза, деталізуючи походження груп, роки їхньої діяльності, їх розміри та інструментарій. Цей документ містить велику кількість інформації, щоб пояснити, як ансамбль саксофонів як жанр став так швидко настільки популярним.

Ларрі Тіл згадується як організатор ансамблю саксофонів зі своїми студентами в Університеті Уейна в 1940-х. Однак незабаром після цього виявляється, що інтерес до великих ансамблів був втрачений протягом приблизно двадцяти років.

До кінця 1960-х у створенні груп саксофонів у Сполучених Штатах з'явився новий лідер. Сігурд Рашер керував ансамблем з вісімнадцяти членів на першому Всесвітньому конгресі саксофонів у 1969 році, що започаткувало традицію ансамблів, які грали на цій події. Багато виконавців та викладачів, раніше не знайомих з великими групами саксофонів, сприймали присутність цих ансамблів як натхнення,

і, крім того, вплив Рашера також був надзвичайно важливим для формування ансамблів його учнями [8, с. 16].

Формування ансамблів саксофонів логічно випливає з початкового творчого задуму винахідника інструменту. Концепція Адольфа Сакса полягала в групі саксофонів усіх різних типів і розмірів. Практично для всіх типів інструментів, які він винайшов (саксони та саксотромби, а також саксофони), творець організував свої задуми за принципом хору із сопрано, альтом, тенором та басом, з багатьма доданими нижчими, вищими та інтервенційними голосами.

Першими історичними свідченнями про більший ансамбль саксофонів є опублікована робота для камерної групи саксофонів, включена до частини неймовірно важливої ранньої роботи саксофонної педагогіки. Повний та систематизований метод Жана Жоржа Кастнера, перший відомий педагогічний матеріал для нового інструменту Сакса був опублікований у 1844 р. [9, с. 39].

На рубежі ХХ століття більші саксофонні ансамблі пережили дивовижний і неймовірний стрибок популярності, багато в чому завдяки колаборації саксофона з регтаймом на початку століття, а пізніше в 20-х роках і з джазом.

У США були сформовані як професійні, так і аматорські колективи, які в кінцевому підсумку створили те, що багато називають «захопленням саксофоном». До 1910-х «групи саксофонів» набули надзвичайного поширення по всій території Сполучених Штатів і стали відомими як улюблений жанр для багатьох поціновувачів музики.

Одним із найбільших викликів майбутній стабільності ансамблю саксофонів як концертного жанру є відсутність знань щодо його оригінальної літератури. Загалом, в останньому виданні «Керівництва Лондона по саксофонному репертуару» перелічено дев'ять сотень окремих оригінальних творів для саксофонних ансамблів.

Квінтет саксофонів має досить великий обсяг літератури, з яких сто вісімдесят один оригінальний твір. Найчастіше використовується перестановка сопрано, двох альтів, тенору та баритону, шістдесят вісім творів. Далі йде конфігурація двох альтів, двох тенорів та баритону з двадцять однією частиною [10, с. 2].

Є сто два оригінальні твори для секстетів, з них вісімдесят шість мають відомий інструментарій. Найпопулярні-

шою, з точки зору оригінальної літератури, була конфігурація сопрано, двох альтів, двох тенорів та баритону із тридцять одним твором.

Ще одна конфігурація секстета, що заслуговує на увагу, — це два сопрано, два альти, тенор та баритон, які використовували композитори Жером Саварі, Еміль Йонас та Жан Хуре в творах, опублікованих Саксом у 1860-х. Як не дивно, з огляду на цю традицію, вони представляють три з п'яти творів, написаних для цього інструментарію. Інші секстети з кількома оригінальними творами включають сопрано, альт, два тенори, баритон і бас; два сопрано, альт, два тенори та баритон і три альти, два тенори і баритон. Відомо шістдесят дев'ять оригінальних творів для саксофонних септетів. Ця кількість розподілена на двадцять різних конфігурацій. Найчастіше пишеться для комбінації сопрано, двох альтів, двох тенорів, баритону та басу [13, с. 12].

Що стосується октетів, то існує сто шістнадцять оригінальних композицій. Найбільш уживаним із них було два сопрано, два альти, два тенори, баритон і бас.

Нонет — мало використовуваний розмір ансамблю саксофонів. У ньому лише сімнадцять оригінальних робіт. Найпопулярніший з них — це два сопрано, два альти, два тенори, два баритони та один басовий саксофон.

Декети так само мало використовувались композиторами для оригінальних творів для ансамблю саксофонів. Двадцять один з них існує, з них п'ятнадцять мають помітну конфігурацію і мають сім різних інструментів. Найпопулярнішим є сопраніно, два сопрано, два альти, два тенори, два баритони та одна басова група.

Ансамбль саксофонів з одинадцяти членів посідає досить особливе місце в історії жанру, оскільки багато ансамблів під керівництвом або натхненням Сігурда Рашера використовували одинадцять інструментів. Деякі цікаві спостереження з цього приводу можна зробити з наявних даних. Всупереч очікуванню для ансамблів такого розміру був написаний лише тридцять один оригінальний твір. Девід Білгер запропонував вищезазначене як ідеальне оформлення для ансамблю саксофонів, намагаючись стандартизувати інструментарій жанру.

Найпопулярніший розмір ансамблю саксофонів для композиторів, цілком очевидно, — це дванадцять саксофоністів, що мають сто вісімдесят вісім оригінальних творів. Найпопу-

лярнішою конфігурацією, безумовно, є конфігурація сопраніно, двох сопрано, трьох альтів, трьох тенорів, двох баритонів та одного басового саксофона зі ста тридцятьма п'ятьма оригінальними творами, більшістю з усіх розглянутих інструментальних інструментів ансамблю саксофонів. Це склад Міжнародного ансамблю саксофонів у Бордо, заснованого Жаном-Марі Лондейксом, а також усіх ансамблів, які наслідували модель Лондейкса, включаючи групу Паризької консерваторії.

Ансамблі, що складаються з тринадцяти членів, є досить рідкісними: існує лише вісім оригінальних композицій, лише шість з яких мають відомий склад.

Чотирнадцять учасників є дещо популярнішим складом, найпоширеніший із них – сопраніно, три сопрано, чотири альти, три тенори, два баритони та бас із трьома оригінальними творами.

Ансамбль із п'ятнадцяти учасників досить схожий за популярністю. Існує дванадцять оригінальних композицій. Історично значущим є інструментарій: група сопраніно, двох сопрано, семи альтів, трьох тенорів, баритону та басу, використаним Густавом Бамке у власних оригінальних роботах для великого ансамблю саксофонів.

Усі інші розміри ансамблю саксофонів здаються досить непопулярними композиторам. Для груп з 16 членів написано сім творів. Усі вони оцінюються як чотирикратний квартет сопрано, альтів, тенорів та баритонів.

Існує лише один відомий ансамбль із сімнадцяти членів, з інструментами сопрано, альт, тенор та баритон, які грав один гравець, двоє гравців подвоюються як на сопрано, так і на альті, один грає і на тенорі, і на баритоні, а решта виступають на сопраніно, сопрано, п'ять альтів, три тенори, баритон та бас.

Для ансамблю, що складається з вісімнадцяти членів, існує лише одна оригінальна робота, і її інструментарій невідомий [12, с. 19].

Стрімке збільшення кількості оригінальних ансамблів відбулося в 1970 роках, за це десятиліття було написано сорок три роботи. Тенденція до зростання триває донині. Сто шістьдесят чотири твори були написані у 1980-х. 1990-ті дали сто дев'яносто п'ять творів, а перше десятиліття XXI століття дало двісті композицій. Це значне збільшення кількості ори-

гінальних творів може бути пов'язане з багатьма освітніми та професійними колективами, що утворилися за останні п'ять десятиліть. Сюди входять ансамбль саксофонів «Фредонія», створений в 1969 р.; ансамбль саксофонів Рашера, який розпочався в 1973 р.; та Міжнародний ансамбль саксофонів Бордо Жан-Марі Лондейкса, що заснований у 1977 р. [15, с. 39].

«Сінфонія» була створена на початку 1980-х, а Саксо-камерний оркестр Університету Південного Міссісіпі розпочав свою діяльність у 1984, після чого виник генезис багатьох інших ансамблів, що рекламують нову літературу для більших груп саксофонів у всьому світі [11, с. 6].

Як свідчать дані, наявність постійних ансамблів, які активно займаються новою літературою, значно розширила сферу репертуару. Ця діяльність повинна продовжуватись і в майбутньому, якщо тільки ансамбль саксофонів не хоче знову зникати, як це було в минулому.

Щоб забезпечити виконання найрізноманітнішої музики, слід створювати групи з інструментарієм, який це дозволяє. Крім того, щоб забезпечити розширення масиву літератури, яку може виконувати найбільша кількість ансамблів, композиторам слід вказати на «стандартизований» інструментарій для великого ансамблю саксофонів.

Висновки. Ансамбль саксофонів має довгу і горду історію починаючи з самого початку існування інструменту в 1840-х і закінчуючи педагогікою Сакса в Паризькій консерваторії. Після смерті Сакса жанр деякий час лежав у стані неактивності, поки асоціація саксофона на початку ХХ століття не підштовхнула ансамбль саксофонів до популярності.

Такі групи, як «Музичні розливники», «Шість братів Браунів», «Саксофонний корпус» Джона Філіпа Соузи, і безліч інших колективів, як аматорських, так і професійних, створили нову традицію для жанру.

Незважаючи на всесвітню депресію, яка призвела до того, що багато з цих груп припинили свою діяльність наприкінці 20-х – на початку 30-х років, було закладено основу для майбутнього.

Багато груп було сформовано в освітньому контексті на початку ХХ століття. Починаючи від саксофонових секстетів, які брали участь у конкурсах «Національний соло та ансамбль», і закінчуючи саксофонними колективами попу-

лярних викладачів, до студентських ансамблів Ларрі Тіла, жанр зберігав свої позиції важливого навчального інструменту аж до середини ХХ століття.

Із захистом Сігурдом Рашером таких груп (і постійною підтримкою їх із боку його учнів) жанр був репопуляризований у значно більших масштабах починаючи з 1960-х років як педагогічна та професійна діяльність.

Жан-Марі Лондейкс отримав остаточний поштовх для великого відродження ансамблю саксофонів.

Його діяльність у всьому світі за багато років створила багатий музичний жанр з великим обсягом оригінальної літератури, з ансамблями, що знаходяться по всьому світу.

Нині ансамбль саксофонів процвітає, і завдяки турботі він і надалі залишатиметься життєво важливою силою у розвитку інструменту протягом наступних десятиліть.

Щодо оригінальної літератури: хоча транскрипції є чудовими джерелами репертуару, які в іншому випадку були б недоступні саксофоністам, для ансамблю саксофонів потрібно виконувати нову та наявну оригінальну літературу.

Доступно багато прекрасних творів, про що вже йшлося, і ансамбль саксофонів міг би використовувати ще більше літератури від найкращих композиторів сучасності.

Слід виконувати оригінальні твори та замовляти нову музику, щоб гарантувати, що ансамбль саксофонів має визначне місце в музичному світі, так само, як квартет зараз насолоджується сплеском якісної літератури для цього ансамблю протягом останніх кількох років. В іншому рази великий ансамбль ризикує стати рідкістю нашого часу.

Майбутнє ансамблю саксофонів буде яскравим, якщо ті, хто керує та виступає в таких колективах, звернуться до історичних записів і за порадою, і за попередженням.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдуллин Е.Б. Методология — путь к творчеству : учебное пособие. Москва : Академия, 1995. 158 с.
2. Аврамкова И.С. Гид в музыкальном общении: исполнитель — слушатель : учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 95 с.
3. Адамян А.А. Вопросы эстетики и теории саксофонного искусства : учебное пособие. Москва : Музыка, 1978. 112 с.
4. Адорно Т.Н. Социология музыки : учебное пособие. Москва : Музыка 1999. 215 с.

5. Зазыкин В.Г. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания : учебное пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 151 с.
6. Bate Ph. Saxophone. The New Grove Dictionary by Music and Musicians. London , 1980. P. 523–525.
7. Barthet M. History of the saxophone ensemble. *Acta Acustica*. 2005. Vol. 5, No. 9. P. 5–8.
8. Lundberg J., Berg J. Modelling of Saxophone Ensemble. *Acta Acustica*. 2009. Vol. 21, No. 10. P.11–16.
9. Couronne T. A study of ensemble : textbook. Paris, 2008, P.39.
10. The C.G. Conn Corporation. National Champion Quintette. *Music Supervisors' Journal*. 1931. Vol. 9, No. 1. P. 2.
11. The C.G. Conn Corporation. First Division Winners. *Music Educators' Journal*. 1934. Vol. 21, No. 2. P. 6.
12. The C.G. Conn Corporation. National Champion Ensembles. *Music Supervisors' Journal*. 1931. Vol. 10, No. 3. P. 19.
13. The C.G. Conn Corporation. National Champion Sextette Completely Conn Equipped. *Music Supervisors' Journal*. 1932. Vol. 18, No. 5. P. 12.
14. Smyth, T., Cherla S. Saxophone by model and measurement : textbook. Copenhagen, 2011. P.51.
15. Walter Jacobs Practical Collections for School Bands and Orchestras. *Music Supervisors' Journal*. 1930. Vol. 1, No. 9. P. 39.

REFERENCES

1. Abdullin, E.B. (1995). *Metodologiya – put' k tvorchestvu* [Methodology – the path to creativity]. Moscow: Akademiya [in Russian].
2. Avramkova, I.S. (2001). *Gid v muzykal'nom obshchenii: ispolnitel'–slushatel'* [Guide in musical communication: performer–listener]. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
3. Adamyan, A.A. (1978). *Voprosy estetiki i teorii saksofonnogo iskusstva* [Questions of aesthetics and theory of saxophone art]. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Adorno, T.N. (1999). *Sotsiologiya muzyki* [Sociology of music]. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Zazyikin, V.G. *Muzykalno-teoreticheskie sistemy evropeyskogo iskusstvoznaniya* [Musically and theoretical systems European art knowledge]. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
6. Bate, Ph. Saxophone. The New Grove Dictionary by Music and Musicians. London , 1980. P. 523–525.
7. Barthet, M. History of the saxophone ensemble. *Acta Acustica*. 2005. Vol. 5, No. 9. P. 5–8.
8. Lundberg J., Berg J. Modelling of Saxophone Ensemble. *Acta Acustica*. 2009. Vol. 21, No. 10. P. 11–16.
9. Couronne T. A study of ensemble: textbook. Paris, 2008, P. 39.
10. The C.G. Conn Corporation. National Champion Quintette. *Music Supervisors' Journal*. 1931. Vol. 9, No. 1. P. 2.

11. The C.G. Conn Corporation. First Division Winners. *Music Educators' Journal*. 1934. Vol. 21, No. 2. P. 6.

12. The C.G. Conn Corporation. National Champion Ensembles. *Music Supervisors' Journal*. 1931. Vol. 10, No. 3. P. 19.

13. The C.G. Conn Corporation. National Champion Sextette Completely Conn Equipped. *Music Supervisors' Journal*. 1932. Vol. 18, No. 5. P. 12.

14. Smyth T., Cherla S. Saxophone by model and measurement: textbook. Copenhagen, 2011. P. 51.

15. Walter Jacobs Practical Collections for School Bands and Orchestras. *Music Supervisors' Journal*. 1930. Vol. 1, No. 9. P. 39.

УДК 78.2У; 78.491

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-34>**Чен Менвей**

ORCID: 0000-0002-1317-4013

аспірантка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

862564258@qq.com

АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО СКРИПАЛЯ ОЛЕКСАНДРА ДЗИГАРА В КИТАЇ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

З'ясовуючи ступінь участі в Китаї скрипалів з України у першій половині ХХ ст. – етапі становлення китайського професійного скрипкового мистецтва) – необхідним у дослідженні є аналіз матеріалів періодичних джерел та збережених концертних афіш зазначеного періоду. В процесі аналізу цих матеріалів удалось виявити значну кількість найбільш активних, яскравих і важливих для розвитку китайського скрипкового мистецтва скрипалів з України, які, як виявилось, від початку ХХ ст. здійснювали там упродовж майже чотирьох десятиків років дуже насичену (або менш активну) концертну діяльність містами Піднебесної, викладали гру на скрипці в китайських навчальних інституціях різних рівнях, брали участь у музично-суспільній праці. Окрім багатьох інших, виявлено постать Олександра Дзигара – талановитого, але дотепер не зовсім відомого в Україні скрипача, який зробив значний внесок у справу професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю на етапі його становлення. Вивчення постаті і творчої діяльності Дзигара як ключової фігури на етапі становлення китайського скрипкового мистецтва дотепер залишалось поза увагою дослідників і не висвітлювалось у музикознавчих працях. Отже, **мета роботи** полягає в дослідженні аспектів діяльності О. Дзигара та визначенні його ролі в популяризації творів ансамблевої західноєвропейської та української музики в Китаї у першій половині ХХ ст. **Методологія дослідження** спирається на поєднання біографічного, музикознавчого та джерелознавчо-пошукового методів, що в сукупності стали важливими для визначення домінантної риси національної свідомості українського скрипача. **Наукова новизна** полягає в значному доповненні біографічних відомостей про О. Дзигара як виконавця і популяризатора в Китаї творів українських композиторів. **Висновки.** Серед українських музикантів кількісно значної української громади в Харбїні О. Дзигар став найпомітнішою і найвидатнішою фігурою в процесі становлення китайського камерно-інструментального вико-

навства і в популяризації в Китаї класичних творів західноєвропейської та української музики.

Ключові слова: Олександр Дзигар, суспільно-громадська діяльність, камерний ансамблевий репертуар, українські композитори.

Chen Mengwei, Postgraduate Student at the Department of Music History of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Aspects of the activity of the outstanding Ukrainian violin Alexander Dzygar in China in the first half of the XX century

Finding out the degree of participation in China of violinists from Ukraine in the first half of the twentieth century (stage of formation of Chinese professional violin art), necessary for the study was the analysis of materials from periodical sources and preserved concert posters of this period. During the analysis of these materials it was possible to identify a significant number of personalities of the most active, bright and important for the development of Chinese violin art violinists from Ukraine, who, as it turned out, from the beginning of the twenties century for almost four decades they performed very intense (or less active) concert activities in the cities of the Celestial Empire, taught violin in Chinese educational institutions of various levels, and participated in musical and social work. Among many others, the figure of Oleksandr Dzygar was discovered – a talented but still almost unknown violinist in Ukraine, who made a significant contribution to the professionalization of Chinese violin art at the stage of its formation. The study of the figure and creative activity of Dzygar as a key figure at the stage of formation of Chinese violin art has so far remained out of the attention of researchers and has not been covered in musicological works. So, **the purpose of the work** is to study aspects of O. Dzygar's activity and determine his role in the popularization of Ukrainian music works in China in the first half of the twentieth century. **The research methodology** is based on the combination of biographical, musicological and source-researching methods, which together became important for determining the dominant feature of the national consciousness of the Ukrainian violinist. **The scientific novelty** appears in a significant addition to the biographical information of O. Dzygar as a performer and popularizer of works by Ukrainian composers in China. **Conclusions.** Among the Ukrainian musicians of the very large Ukrainian community in Harbin, O. Dzygar became the most prominent and outstanding figure in the process of formation of Chinese chamber and instrumental performance and in the popularization of works of Ukrainian music in China.

Key words: Oleksandr Dzyghar, public activity, chamber ensemble repertoire, Ukrainian composers.

Актуальність теми дослідження. Діяльність Олександра Дзигара – видатного українського музиканта, який до 1945 р. працював у Китаї, – тривалий час залишалась поза увагою дослідників. У першій половині ХХ ст. на Півночі Китаю він був одним із найактивніших суспільних і музичних дія-

чів української колонії, що натхненно і різнобічно сприяли піднесенню національної свідомості українців. Після вимушеного повернення на Батьківщину (в серпні 1945 р., коли представники радянського військового комісаріату його допитали і таємно вивезли до СРСР) «йому сфабрикували справу з «українського буржуазного націоналізму»¹. Дзигара було звинувачено в антирадянській діяльності, у членстві в українських організаціях, засуджено і відправлено відбувати покарання на Колимі. Там він провів 30 років життя (20 із них провів у таборах, останні 10 років працював у Магадані). Після переїзду до Москви (1975) до кінця життя продовжував там діяльність у суспільному і культурному житті української громади. Організація власної суспільно-громадської та виконавської діяльності Дзигара мала вагоме значення в процесі становлення в Китаї професійного камерно-інструментального виконавства та в популяризації у далекому зарубіжжі творів українських композиторів.

Мета дослідження – дослідити аспекти суспільної діяльності О. Дзигара в українській громаді Харбіна та його виконавський репертуар у Китаї як скрипаля в складі камерних ансамблів.

Наукова новизна. Постать українського музиканта Олександра Дзигара в українських історичних джерелах відома з позицій активного суспільного діяча на Півночі Китаю і як блискучого виконавця, що одним із перших почав популяризувати в Китаї класичні твори західної ансамблевої музики. У статті вперше досліджено виконавський репертуар О. Дзигара і доповнено біографічні відомості про нього як активного популяризатора в Китаї творів української музики.

Виклад основного матеріалу. Олександр Артамонович Дзигар (1916, Харбін – 2011, Москва) – маловідомий в Україні скрипаль-віртуоз, один із найвизначніших діячів української музичної діаспори в Китаї першої половини ХХ ст.

Батько О. Дзигара (родом з села Білашки Погребіщенської волості (Вінницька обл.)) відбував під час російсько-япон-

¹ В. Ідзьо зазначав, що саме так уперше про це написав колишній в'язень Михайло Ільвес: «За антирадянську діяльність і за активну діяльність у СУМ та в УДС з 1933 до 1946 рр., в 1946 р. Олександр Артамоновичу Дзигару сфабрикували справу з «українського буржуазного націоналізму», його було заарештовано і відправлено на Магадан» [5, с. 6].

ської війни службу в Порт-Артурі, після чого залишився в Харбіні, де працював у торговому домі Чурина [5, с. 4]. Тут 1916 р. народився його син – майбутній видатний скрипаль і український громадський діяч Олександр Дзигар.

Увага до вивчення постаті і творчості цього непересічного українського діяча розпочалась лише на початку 2000-х рр. Саме в цей час з'явилися поодинокі статті, в яких висвітлювалися окремі факти з його життя та діяльності. Першою серед таких у газеті «Самостійна Україна» 2000 р. з'явилась стаття історика В. Черномаза «Доля харбінського українця» [12], в якій автор уперше опублікував інформацію про походження Дзигара і про його членство в українських організаціях Українська Далекосхідна Січ і Союз Української Молоді в Харбіні в першій половині ХХ ст. Цього ж року опубліковано коротенький спогад товариша Дзигара у засланні Михайла Ільвеса «Прощальне адажіо для скрипки з розлукою» [6].

У 2004 р. історик А. Попок, працюючи над включенням до десяти томного видання «Енциклопедія історії України» статей про важливих для української історії та культури постатей, що діяли в умовах далекосхідної еміграції, розмістив статтю «Дзигар Олександр». У ній уперше, крім фіксації найважливіших сторінок його суспільно-громадської роботи в Китаї, арешту і ув'язнення, вчений подав стисло інформацію про музичну освіту Дзигара (у Вищій музичній школі імені О. Глазунова, яку закінчив 1936 р. в класі професора скрипки У. Гольдштейна і камерного ансамблю у В. Трахтенберга), про працю після закінчення школи солістом камерного ансамблю «Ямато-готель» у місті Мукден (сьогодні Шеньян) і про продовження музичної діяльності на засланні (був солістом, концертмейстером, диригентом і художнім керівником Магаданського музично-драматичного театру).

2010 р. у збірці наукових статей Університету «Львівський Ставропігійон» український громадський діяч і соратник О. Дзигара в Харбіні Віктор Ідзьо розширив матеріали про суспільну працю свого товариша в Китаї, про його арешт і відновлення після 1975 р. громадської праці в Москві [5, с. 4–10].

У 2014 р. вперше з'явилось дослідження китайського музиканта Сун Жуй Луна (тепер декана Сючанського університету), в якому вперше дещо розширено інформацію про виконавську діяльність Дзигара. Сун Жуй Лун конкретизував

географію концертно-гастрольних виступів Дзигара в Китаї (в містах Харбін, Шанхай, Шеньян) та в Японії (Нанао, Санья, Йокогама) і додав, що відразу після закінчення харбінської Вищої музичної школи В. Трахтенберг періодично включав Дзигара (як кращого її випускника) до складу власного квартету «Кантілена». З цим квартетом Дзигар розпочав свою концертно-виконавську кар'єру. В складі цього ансамблю йому навіть пощастило зробити низку записів на грамплатівки. У 1934 р. Трахтенберг запросив Дзигара до постійного складу струнного квартету при симфонічному оркестрі Китайської Східної залізниці як другого скрипаля, а в 1943–1945 рр. він працював солістом Харбінського симфонічного оркестру [10, с. 98].

У Дзигара, народженого в далекій еміграції, вихованого батьками і українським середовищем, від юних років міцно сформувалось глибоке усвідомлення своєї національної ідентичності. Він, наділений рисами лідера і невтомного борця за відстоювання інтересів українців, став активним учасником культурного життя української громади. У 1933 р. Дзигар вступив до Союзу Української Молоді. В. Ідзьо писав: «СУМ <...> був національною організацією української молоді, він ставив за мету об'єднати всі українські молоді сили, розсіяні на Далекому Сході» [5, с. 5]. Дзигар, намагаючись зміцнювати серед української молоді Харбіна почуття своєї національної ідентичності, сприяв реалізації культурних запитів української громади і всіляко популяризував у колах молоді українську музичну культуру.

Музикант брав найактивнішу участь в усіх мистецьких проєктах, що відбувалися в культурному середовищі міста, організовував і сам був учасником концертів класичної музики, долучався до постановок в Українському клубі улюблених українцями оперних («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч» М. Лисенка) і драматичних («Наталка Полтавка» Котляревського, Циганка Аза» Старицького) вистав із музикою.

Повагу та визнання громадськістю талантів українського скрипаля засвідчує короткий вислів, наведений у журналі «Далекий Схід» за 1938 р., який зберігся в документах російського скрипаля Г. Сидорова. Сидоров, як і Дзигар, народився в Харбіні і в певних роках був разом із ним учасником струнного квартету. В статті журналу «Успіхи молодого

скрипалю» (автора не зазначено) Дзигара називали «серцем мистецького життя українців» [11, с. 9]. Також у цій статті повідомлялось, що вже у двадцятилітньому віці (від 1936 р.) його обрано головою молодіжної націоналістичної організації Українська Далекосхідна Січ [11, с. 9]. Молодому скрипалеві дуже імпонували напрями діяльності цієї організації, бо, окрім іншого, Січ багато уваги приділяла організації культурного життя українців – проведенню своїх вечорів, лекцій, концертів, постановкам вистав, а цей різновид діяльності привертав його увагу. Розвиваючи суспільно-громадську і музично-публіцистичну сфери своєї діяльності, Дзигар наприкінці 1930-х рр. працював також видавцем журналу української громади «Молодий українець», у якому, крім іншого, здійснював огляди культурного і мистецького життя українців.

Збираючи інформацію (з різних архівних джерел та з коротеньких, немов «між іншого», згадок у спогадах сучасників), удалось істотніше заповнити прогалини в його творчій біографії.

Роки навчання у Вищій музичній школі імені О. Глазунова стали особливо щасливим періодом його життя, оскільки в цей час він мав унікальну можливість знайти своє покликання в ансамблевому виконавстві та отримати поштовх до активної діяльності у цій сфері, що стала головною площиною його самореалізації як музиканта.

Педагог Дзигара Уріель Гольдштейн був випускником Берлінської Королівської академії музики за класом скрипки у видатного французького віртуоза Анрі Марто [2]. В роботі зі своїми учнями він розкривав отримані від Марто найтонші таємниці досягнення вищої виконавської майстерності, вироблення індивідуального підходу до трактування музичного твору в процесі його виконання, можливостей застосування різних варіантів прочитання та інтерпретації музичного тексту. Марто називали палким популяризатором творів сучасної музики і неперевершеним інтерпретатором жанрових п'єс. Ці вміння Гольдштейн прищеплював улюбленому учневі. В майбутньому, коли Дзигар став відомим музикантом, про нього писали, що він є «одним із кращих виконавців Харбіна, <...> саме його скрипці довірили насолоджувати слух лорда Лінтона – голови делегації Ліги націй» [10, с. 98], особливо виокремлюючи його прагнення представляти аудиторії нові твори сучасних композиторів. Про рівень сольного виконав-

ства Дзигара свідчили його перемоги на конкурсах молодих скрипалів Китаю, що рік за роком відбулися в 1932 і 1933 рр.

Дзигар як виконавець блискуче виявив себе в галузі ансамблевого інструментального музикування. Спочатку це була робота соліста в камерному ансамблі «Ямато-готель» і в квартеті «Кантилена», пізніше – як учасника ансамблів різних складів (у тріо, в дуетах), виступи яких він організовував із різних нагод особисто; працював першим скрипалем у струнному квартеті Харбінського симфонічного товариства. З цим колективом, що організовував особливо інтенсивну гастрольну діяльність, було зіграно дуже багато творів західноєвропейських і російських композиторів. Багато подорожуючи містами Китаю і Японії, на гастролі до США Дзигар не поїхав, бо розпочинав у цей час (від 1936 р.) велику працю на посаді головного редактора журналу «Молодий українець» і активізував свою діяльність в українських організаціях СУМ і УДС.

На жаль, обсяг виконавського репертуару Дзигара через знищення (або занесення до спеціальних секретних сховищ) всіх документів про його діяльність у Китаї встановити не вдалось. Проте в процесі кропіткої пошукової праці, аналізуючи матеріали про концертну діяльність російських музикантів Харбінського симфонічного товариства, вдалось заповнити цю прогалину. Керівництво товариством здійснювалось російським урядом, що впливало на репертуар усіх його виконавських сил – оркестрів, камерних ансамблів, солістів. Музиканти з України (як такі, що приїхали в Китай із СРСР) позиціонувались як російські. Виконувались насамперед твори російських композиторів, а також найпопулярніших у Китаї західноєвропейських; з українських пріоритетними залишалися лише твори Р. Глієра і С. Василенка.

Наведемо декілька фрагментів з уперше виявлених у давній періодиці повідомлень про виконавську діяльність Дзигара та фрагментів з опублікованих матеріалів російських митців:

Зі спогадів піаністки В. Белоусової про концерт 29 січня 1942 р.: «Особливо запам’ятався концерт у польському клубі «Госпуда Польська», де я грала зі скрипалем О. Дзигаром сонату с-moll Гріга і сонату Рубінштейна, а також тріо Чайковського з тим самим скрипалем і віолончелістом О. Погодіним» [1, с. 152]. Далі Белоусова вказувала на діяльність струнного квартету, в якому Дзигар грав партію першої скрипки:

«Учасниками цього квартету влаштовувалось найбільше циклів квартетної музики. Їхні концерти проводились у концертному залі Комерційного зібрання й у Білому залі готелю «Модерн». Вони добре відвідувалися любителями музики» [1, с. 147–148].

У дописах у газеті «Рубіж» у грудні 1943 р. розміщено ще одну інформацію від цієї піаністки: «Слід указати на ювілейний цикл, проведений камерним ансамблем Харбінського симфонічного товариства. Виконували усі три Струнні квартети і Серенату для струнного оркестру оп. 48 Чайковського. Для квартету її переробив Дзигар. <...> Успішний продаж попередніх квитків забезпечив аншлаг, який постійно буває на виступах цього квартету» [7, с. 12–13].

10 травня 1943 р. в «Рубежі» було розміщено статтю «Пам'яті російського генія» про відзначення в Харбіні творчості Чайковського, в якій повідомлялось: «Музичний сезон 1943 р. пройшов під знаком ювілейного року одного з найвеличніших російських композиторів. <...> Ініціативою Харбінського симфонічного товариства пам'яті великого лірика-мелодиста було влаштовано багато вечорів камерної музики. Особливо відзначимо концерти в готелі «Модерн» ансамблю в складі О. Дзигара, братів Погодіних і Г. Сидорова, які виконували романтичні струнні квартети (Чайковського Ре мажор і Фа мажор, Брамса ля мінор, Мендельсона «Юнацький квартет» і квартет оп. 12). Як завжди, виступи ансамблю викликали у слухачів справжній емоційний сплеск» [7, с. 8].

У грудні цього ж року в статті газети «Десятий камерний концерт Харбінського симфонічного товариства»: «Одне з видних місць Харбінського симфонічного товариства займають камерні концерти, які проводить квартет Дзигара. Ці здібні музиканти присвятили себе пропагуванню камерного мистецтва і виховуванню музичного смаку в молоді. <...> Камерний сезон цього року в «Модерні» мав особливий успіх» [3, с. 4]. У переліку виконаних квартетом композицій цього сезону були згадані твори Гріга, Глінки, Генделя, Мендельсона, Аренського, Шуберта і Чайковського; особливо відзначалась «натхненна гра Дзигара в складі інших ансамблів, які виконали Струнний квінтет Шуберта (оп. 163) і Тріо № 1 Мендельсона» [4, с. 5].

У пошуках підтвердження фактів про послідовне ознайомлення Дзигаром своїх співвітчизників із творами українських

композиторів усе ж було віднайдено декілька унікальних прикладів. Перший із них стосується 1932 р.: сам скрипаль у короткому повідомленні після концерту, опублікованому в журналі української молоді в Харбіні «Далекий Схід» (серпень 1932 р.), повідомляв, що «публіка з цікавістю слухала «Квартет» Лисенка в романтичному стилі і захопилась національною своєрідністю музики» [3, с. 30]. Очевидно, під «національною своєрідністю музики» струнного Квартету (1869) основоположника української класичної музики Дзигар мав на увазі пізнавані українцями фольклорні мелодійні та ритмічні звороти і почуті в ньому цитовані мелодії улюблених українських народних пісень – ліричної пісні-романсу «Ой не світи, місяченьку» і жартівливої «Ой під горою, під перелазом». Українські слухачі, «відчувши в цій музиці дух свого співвітчизника, який завжди обстоював думку про порятунок української народної пісні від забуття, бажали слухати цей твір знову і знову» [3, с. 31].

Також інформація про виконання цього твору Лисенка в Харбіні знайшлась у спогадах російського скрипаля Г. Сидорова, який, зокрема, писав: «...гру Дзигара відрізняли соковитий звук, бездоганна чистота інтонації, великий розвиток лівої руки і різноманітність смичка» [9, с. 142].

Другий факт видається ще більш цікавим і навіть унікальним. У 1936 р. – році завершення навчання Дзигара у Вищій музичній школі імені Глазунова в магазині «Кантілена» – відбувся черговий концерт камерної музики. Газета «Рубіж» повідомляла, що в цьому концерті «У виконанні скрипаля Олександра Дзигара і піаніста Віктора Костевича прозвучав твір «Дурнички» невідомого композитора Лопатинського. Гра виконавців була яскравою, темпераментною і до межі емоційною» [8, с. 23]. Очевидно, дописувач мав на увазі твір Ярослава Лопатинського для скрипки і фортепіано «Дрібнички».

Віднайдене коротке евристичне для дослідників оголошення в газеті «Рубіж» сьогодні викликає відразу декілька запитань. По-перше, чи справді це стає першим документально підтвердженим фактом виконання скрипалем у Китаї твору української музики? (На цей час йому було всього 20 років). Яким чином у далекому Китаї став відомим твір українського композитора з Галичини Ярослава Лопатинського (1871–1936) ще за його життя? (Лопатинський помер 12 січня 1936 р. Концерт відбувся в серпні цього ж року).

Лопатинський був композитором, який навіть не отримав професійної музичної освіти (адже за фахом він був лікарем), проте був високо оцінений ще за життя своїми видатними сучасниками С. Людкевичем і В. Барвінським. Вони вважали, що твори Лопатинського значно наближають його до творчості тих видатних українських композиторів, які закладали фундамент професійної української музичної культури, спрямованої на виховання національної свідомості. По-друге, яким чином у Харбіні могли опинитися ноти цього твору Лопатинського ще за життя самого композитора? Можливо, ноти особливо улюблених творів своїх національних композиторів, зокрема й Лопатинського, привозили туди українські емігранти? За життя Лопатинського його яскраво емоційні солоспіви з надзвичайно красивою і близькою до народних пісень мелодикою швидко ставали дуже популярними. Напевно, саме такі твори хотіли б слухати українці в еміграції, тому й могли завозити їх на чужину. Можемо зробити й припущення, що деякі з них могли завозитися до Китаю членами товариства «Січ», що діяло в багатьох країнах поселення українців. Лопатинський у 1893–1898 рр. навчання у Віденському університеті був активним членом музичного гуртка українського студентського товариства «Січ». Дзигар був активним членом товариства «Українська Далекосхідна Січ» в Харбіні й одним зі своїх завдань уважав поширення в українській громаді творів українських композиторів. Це могло сприяти виявленню його особливого інтересу до творчості Лопатинського – свого сучасника, соратника за світоглядом і завданнями «Січовиків». У прагненні поширювати кращі твори української культури серед молоді він міг реалізувати це завдання виконанням «Дрібничок» Лопатинського в Китаї. Зазначимо, що в можливості реалізації таких акцій виявлялася та особлива ситуація Харбіна, що дозволяла українцям поширювати і плідно розвивати свою культуру.

Висновки. Серед українських музикантів кількісно значної української громади Олександр Дзигар став найпомітнішою і найвидатнішою фігурою в процесі становлення в Китаї камерно-інструментального виконавства. Цілковито присвятивши себе виконавській діяльності, він не залишив після себе значної когорти учнів-послідовників як педагог. Проте його діяльність як виконавця-ансамбліста була дуже активною і поряд із представниками інших західних майстрів

скрипкового мистецтва, що діяли тут у цей період, виявилась особливо важливою в справі розвитку концертного життя та професіоналізації в Китаї скрипкового виконавства. Внесок у цей процес скрипаля Дзигара як непересічного представника українства в далекому Китаї стає ще більш важливим щодо його справді дуже насиченої громадської і музично-суспільної діяльності в середовищі української громади і не лише в справі популяризації в Китаї кращих зразків європейської класичної музики, а й у пропаганді в далекій еміграції творів скрипкового репертуару українських композиторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белоусова В.В. Моя жизнь и музыка. *Русский Харбин*. Москва: Наука, 2005. С. 145–152.
2. Гольдштейн Уриэль (Юлий) Моисеевич – скрипач. *Наш Баку. История Баку и бакинцев*. URL: <https://www.ourbaku.com/index.php>. (Дата зверн. 17.02.2021).
3. Далекий Схід. Журнал української молоді в Харбіні. Харбін, серпень 1938. 32 с.
4. Десятый камерный концерт Харбинского симфонического общества. Закрытие сезона 1943/1944 года. *Рубеж*. Харбин, 1944, 24 с.
5. Ідзьо Віктор. Олександр Дзигар – український громадський діяч в Харбіні та Москві. Івано-Франківськ: Сімік, 2015. С. 4–10.
6. Ильвес М. Прощальное адажио для скрипки с разлукой. *Восточный форпост*. Магадан, 2000. №1. С. 24–25.
7. Памяти русского гения (К предстоящей постановке оперы «Евгений Онегин»). *Рубеж*. Харбин, 1943, 10 мая. 24 с.
8. Рубеж. Еженедельный литературно-художественный журнал. Орган российской эмиграции на Дальнем Востоке. Харбин, 1936. № 15. 25 с.
9. Сидоров Г.М. Воспоминания скрипача. *Музыкальный Харбин*. Москва, 2005: Наука. С. 136–145.
10. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2014. 199 с.
11. Успіхи українського скрипаля. *Далекий Схід*. Орган української еміграції на Далекому Сході. Харбін, 1938. 18 с.
12. Черномаз В. Доля харбінського українця. *Самостійна Україна*. Київ, 2000. Ч. I. С. 51–55.

REFERENCES

1. Belousova V. V. (2005). My life and music. Russian Harbin. Moscow: Nauka [in Russian].

2. Goldstein Uriel (Julius) Moiseevich – violinist. Our Baku. History of Baku and people of Baku [in Azerbaijan].
3. The Far East (1938). Ukrainian Youth Magazine in Harbin. Harbin, August.
4. The Tenth Chamber Concert of the Harbin Symphony Society. Closing of the 1943/1944 season. Rubez. [in Cina].
5. Idzo Victor (2015). Oleksandr Dzyhar is a Ukrainian rublic figure in Harbin and Moscow. Ivano-Frankivsk: Simik [in Ukrainian].
6. Ilves M. (2000). Farewell adagio gor violin with separation. Eastern outpost. Magadan. №1 [in Russia].
7. In memory of the Russian genius (For the forthcoming production of the opera “Eugene Onegin”) [1943]. Rubez, May 10 [in China].
8. Rubez [1936]. Weekly literary and art magazine. The organ of the Russian emigration in the East. Harbin, №15 [in China].
9. Sidorov G. M. (2005). Memories of a violinist. Musical Harbin. Moscow: Science. [in Russia].
10. Song Rui Long [2014]. Sino-Russian-Ukrainian musical ties in the socio-cultural continuum North China. Thesis for the degree of Master of Arts in specialty 26.00.01. Lviv [in Ukrainian].
11. Successes of the Ukrainian violinist (1938). The Far East. The organ of Ukrainian emigration on the East. Harbin [in China].
12. Chornomaz V. (2000). The fate of the Harbin Ukrainian. Independent Ukraine. Kyiv. Ch. 1 [in Ukrainian].

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувалися 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, англійською 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 публі-

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

кацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com 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.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексті йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*,

ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної етнології 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. Хмсль, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми

перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч 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.

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано поси-

лання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **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 істо-рії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

Українською, англійською та російською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 10 від 21 квітня 2021 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60x84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 26,58.
Ум. друк. арк. 27,09. Зам. № 0621/237
Підписано до друку 23.04.2021. 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.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.