

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 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

УДК 78.01 (060.55)
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2021-32-2

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

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

Редакційна колегія:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина) (головний редактор); **О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора); **Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсис Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка); **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

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

Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

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

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Грiбiнсько Ю. О.</i> Темброва лексика камерних творiв Є. Станковича.....	5
<i>Остроухова Н. В.</i> Рiкардо Бонiчолi – композитор i диригент Одеської iталійської опери	17
<i>Носуля А. В.</i> Втілення образу Сари Бернар у оперній творчості Ю. Гомельської: до проблеми авторського стилю.....	29
<i>Морсва Є. О.</i> Роль музики Альфреда Шнітке в кінотемістстві та її вплив на становлення творчого методу композитора.....	39
<i>Яструб О. М.</i> Опера «Рiздвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу ХІХ століття.....	49
<i>Чжан Юань.</i> Мотет як «вiдкрита форма»: концепція перетворення в духовній музиці Антоні Брукнера.....	62

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Piatnytska-Pozdnyakova Iryna.</i> Semantic structures as markers of meaning formation in a music work: an analytical approach.....	78
<i>Корчев О. О.</i> Виявлення ідеї видозміни як процесу безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Джона Кейджа.....	90
<i>Ochanina Anastasia.</i> Comparative linguistic approach for image analysis of Eurydice character in “Orpheo and Euridice” by K. W. Gluck in the French and Italian versions of libretto.....	103
<i>Єрецький А. В.</i> Буття і особливості незвукових проявів музичного твору як ейдоса.....	120

<i>Zhao Ziyuan, Do Xiaoshuang.</i> The relationship of musical and verbal levels in chamber and vocal music as a factor of artistic integrity.....	137
<i>Чень Сяо.</i> Поняття класичного в оперній творчості та явище сучасної оперної класики.....	149

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Sutt Piotr.</i> Passion, inspiration credibility and cooperation – values that make artistic, pedagogical and personal success possible.....	161
<i>Кучурівський Ю. С.</i> Виконавські аспекти хорової музики ХХ століття на прикладі «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера	175
<i>Бадалов О. П.</i> Життєтворчість Олени Гілельс у контексті культурного простору другої половини ХХ століття.....	187
<i>Федчун Т. О.</i> Методичні засади європейської піаністичної підготовки виконавців як провідний чинник музичної освіти у західноукраїнському регіоні.....	203
<i>Плохотнюк О. С., Голобородов Д. Ю.</i> Мультиінструменталізм як засіб розвитку професійних умінь музиканта.....	216
<i>Бордонюк В. І.</i> Принципи формування циклу у прелюдях ор. 67 і ор. 74 О. Скрябіна.....	229
До уваги авторів.....	238

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 781.22+785.7+78.071.1

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

Юлія Олександрівна Грібінєнко

ORCID: 0000-0003-4891-5157

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

j.a.g@ukr.net

ТЕМБРОВА ЛЕКСИКА КАМЕРНИХ ТВОРІВ Є. СТАНКОВИЧА

Мета роботи — визначити основні знаки тембрової лексики у камерних творах Євгена Станковича. **Методологія дослідження** спирається на єдність системно-аналітичного та семіологічного підходів. **Наукова новизна.** Виокремлення основних прийомів тембрової лексики в творах Є. Станковича дозволяє помітити їх семантичну закріпленість та перехідність з одного опусу до іншого, що вказує на набуття ними міждіалектних функцій. Таким чином утворюється зв'язок між різними музичними творами цих композиторів, навіть тих, що досить віддалені один від одного за часом. Ці утворення, що входять у текст як цілісний феномен, стають базою загального мовного ресурсу композитора. **Висновки.** Виокремлення тембру як провідного композиційного та драматургічного чинника в творах Є. Станковича зумовлюється, з одного боку, конкретними художньо-творчими та технічними завданнями, які вирішуються композитором в індивідуально-стильовій системі координат, з іншого — шляхами взаємодії з адресатом, прагненням донести свій задум у складних умовах сучасної музично-мовної реальності, стимулювати його образне мислення. Вживання специфічних артикуляцій та будови темброфактурних пластів, перенесення характерних виконавських прийомів у «чуже» темброве поле призводить до виникнення ілюзорного тембру, близького за своїми характеристиками до тембрів, що імітуються композитором. Є. Станкович

© Грібінєнко Ю. О., 2021

складає тембр, виходячи, з одного боку, із загального образно-змістовного задуму у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби, що найбільш відповідають шуканому образу. У підсумку музична тканина твору оперує як пізнаваними тембрами, так одночасно і створеними слухом композитора. Можна стверджувати, що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поезиці Є. Станковича. Його дослідження дозволяє наблизитися до розуміння специфіки творчого методу композитора та окреслити роль тембру у ансамблях та камерних симфоніях.

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

Tembre vocabularu of E. Stankovych's chamber works

The purpose of the work is to determine the main signs of timbre vocabulary in the chamber works of Yevhen Stankovych. The research methodology is based on the unity of system-analytical and semiological approaches. Scientific novelty. Isolation of the main techniques of timbre vocabulary in the works of E. Stankovich allows us to notice their semantic fixation and transition from one opus to another, indicating their acquisition of intertextual functions. In this way, a connection is formed between the various musical works of these composers, even those that are quite distant from each other in time. These formations, which are included in the text as a holistic phenomenon, become the basis of the general linguistic resource of composers. Conclusions. The separation of timbre as a leading compositional and dramatic factor in the works of E. Stankovych is due, on the one hand, to specific artistic and technical tasks solved by composer in the individual stylistic coordinate system, on the other hand, by ways of interaction with the addressee, the desire to convey his idea in the complex conditions of modern musical and linguistic reality, to stimulate his figurative thinking. The use of specific articulation and structure of timbre-textured layers, the transfer of characteristic performance techniques in the "foreign" timbre field leads to an illusory timbre, similar in its characteristics to the timbres imitated by the composer. E. Stankovych composes a timbre, proceeding, on the one hand, from the general figurative and meaningful idea, within the limits of individual author's concept, on the other hand, using the chosen toolkit and combining the means which most correspond to the sought image. As a result, the musical fabric of the work operates both recognizable timbres and at the same time created by the composer's ear. It can be argued that the timbre component belongs to the parameters of paramount importance in the poetics of E. Stankovich. His research allows us to approach the understanding of the specifics of the composer's creative method and outline the role of timbre in ensembles and chamber symphonies.

Актуальність роботи. Творчість Євгена Станковича – одного зі значних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть – захоплює дослідників, підтвердженням чого є велике розмаїття музикознавчих праць. Серед них – роботи О. Дейчук, Н. Довгаленко, Т. Дугіної, О. Колісник, А. Колосович, С. Лісецького, Г. Луніної, Т. Постоловської, Є. Сіренко, Н. Тугушевої, Ю. Чекана та інших. Одними з найфундаментальніших на сьогодні залишаються праці О. Зінкевич. Вони стають джерелом майже всього, що ми знаємо про композитора.

Спектр тематики, до якої звертається Євген Станкович, – надзвичайно широкий: від громадянської концепції симфонії-ораторії «Я стверджуюсь» до дуже схвильованого, промовистого викладу музичної думки в його скрипковому та альтовому концертах; від метафоричної символічності Восьмої камерної симфонії «Мов бризки піни з зір...» до трагедійної публіцистичності «Музики рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано; від масштабного меморіалу, присвяченого всім національним жертвам Другої світової війни, Кадишу-Реквієму «Бабин Яр» до фольклорного різнобарв'я триптиху «На Верховині»; від комедійних картинок-замальовок «Травневої ночі» до філософської споглядальності Десятої камерної симфонії (Dictum-2).

Загальним для цих та інших творів Є. Станковича стає нетрадиційність інструментальних складів, створення переконливих композиційно-драматургічних рішень, оригінальної тембрової драматургії, розширення темброво-колористичних та експресивних можливостей сучасного камерного ансамблю та оркестру, насичення музичної мови новітніми способами темброво-фактурного викладу, елементами серійності, сонорички та алеаторики, мікрополіфонічними прийомами. При цьому особлива увага приділяється добору оркестрових засобів, тембрової характеристичності, пошуку сонорно-сонористичних ефектів, що відкривають нові рівні змістовності. Все це зумовлює наступну значну властивість музики Є. Станковича: важливість тембру як художньо-конструктивного фактора, як чиннику формо- та смислоутворення, трактування тембру і як фарби, і як засобу для становлення образу, що часто впливає на інші музичні параметри та призводить до їх трансформації.

Виклад основного матеріалу. Дослідження тембру являє великий інтерес у зв'язку з вивченням камерної спадщини

композитора. Як правильно зауважує Л. Раабен: «Камерні жанри за своєю природою вдячні експерименту, знаходженню тонких деталей; вони податливі, мобільні; у них легше ніж у жанрах монументальних «висвітити» індивідуальні, специфічні темброві властивості кожного інструменту, знайти нові прийоми звуковидобування» [9, с. 346]. Одразу зауважимо, що в низці ансамблевих п'єс та камерних симфоній автор прагне до індивідуалізованого інструментального складу, що є однією з важливих особливостей сучасної камерної музики. І. Барсова з цього приводу відзначає таке: «Наріжний камінь камерного оркестру – не у стабілізованості тембрового складу, а в його обраності. Композитор може вибирати потрібну комбінацію інструментів, його гіпнотизує незліченність неповторних тембрових поєднань, які вже самі по собі здатні створити винятковий, індивідуальний тембровий матеріал» [1, с. 228]. Ця нестабільність, варіативність інструментально-тембрових поєднань стає новою якістю музики сучасних творів.

Оригінальність ансамблевих складів у Є. Станковича ми бачимо в таких опусах, як «Що сталося в тиші після відлуння» для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, фортепіано, вібрафона, тарілок та трикутника, «Музика небесних музикантів» для флейти, гобою, кларнета, фагота та валторни, «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» для кларнета, альту та фортепіано, «Лабіринт» для маримби та трьох ударних. Ця тенденція межує у композитора, з одного боку, зі створенням «монотембрових ансамблів» («Свято труб» для шістнадцяти труб), з іншого – зі звертанням до традиційних складів (тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Українська поема» для скрипки та фортепіано, «Ідилія» для флейти та фортепіано). Але у всіх випадках специфіка інструментально-тембрових сполучень зумовлена, перш за все, відбиттям драматургічного замислу твору.

Дуже важливо відзначити, що Є. Станкович належить до тих композиторів, що писали свої опуси спочатку у вигляді партитури, мінаючи стадію оформлення клавіру, тобто музичні образи у нього відразу виникають у своєму тембровому оформленні, будучи їх невід'ємною складовою частиною. Про оркестральність мислення композитора свідчать і нечисленні фортепіанні твори композитора, в яких ми бачимо його прагнення до насичення їх різними засобами виразності (штрихами, колористичним розмаїттям, самостійністю

фактурних пластів, широким діапазоном тематизму та ін.), характерними для оркестрової музики.

Різноманіття інструментальних складів камерних симфоній Є. Станковича підлягає окремому обговоренню. Їх тембровий колорит і специфічна оркестровка звертають на себе увагу та підкреслюються яскравими програмними назвами. Серед них переважають апелятивно-експресивні підзаголовки (К. Фізер), що акцентують, за словами самого композитора, «пануючу емоційну струю» [7, с. 174]. Додамо, що подібна тенденція є провідною в творчості Є. Станковича загалом¹.

Індивідуальність інструментального складу кожної камерної симфонії стає одним з важливих атрибутів цього жанру та проявляє себе в таких моделях:

1) ансамблевій (флейта, кларнет, тромбон, арфа, фортепіано, скрипка, ударні складають партитуру Першої камерної симфонії; Шоста камерна симфонія «Тривоги осінніх днів» створена для валторни та камерного ансамблю);

2) вокальній (баритон, фортепіано і струнний оркестр утворюють основу Четвертої камерної симфонії «Пам'яті поета» (на вірші О. Пушкіна); Восьма камерна симфонія «Мов бризки піни з зір...» написана для голосу, флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних інструментів);

3) концертній (Друга камерна симфонія «Медитація» написана для двох флейт, гобою, кларнета, фагота, фортепіано, ударних і струнних інструментів; інструментальну палітру Третьої камерної симфонії представляє флейта та струнний оркестр; П'ята камерна симфонія «Потаємні поклики» написана для кларнета і струнних; інструментальний склад

¹ Зауважимо при цьому, що стосовно назв своїх творів Є. Станкович дає різні коментарі: від «це просто данина моді, коли назва може бути довша за опус» [13] (стосовно творів «Що сталося в тиші після відлуння» та «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду») до виконання вимог заказу або підкреслення особливостей форми (стосовно «Sonata piccola», «Симфонія пасторалей») [11] або наголошення «пануючої емоційної струї» (стосовно камерних симфоній, як уже було зазначено). Але, незважаючи на пояснення, автор завжди залишає простір для домислення, можливість для формування власного погляду на концепцію твору. Назви в опусах Є. Станковича спрямовують, але не регламентують. Можливо, це пояснюється переважно спонтанністю їх виникнення, на що вказує сам композитор у своїх інтерв'ю.

Сьомоті – скрипка, клавесин, челеста, фортепіано та камерний оркестр; Дев'ята камерна симфонія «*Quid pro quo*» – для фортепіано і струнного камерного оркестру, Десята камерна симфонія «*Dictum-2*» написана для фортепіано та струнного оркестру).

Додамо, що деякі камерні симфонії можуть бути віднесені до двох запропонованих моделей одночасно, оскільки таку можливість передбачає партитура твору. Так, наприклад, Десята камерна симфонія «*Dictum-2*» виконується також і ансамблевим складом. Власне, в такому вигляді – у виконанні фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса – і відбулась її прем'єра у 2015 році. Або, наприклад, Шоста камерна симфонія «*Тривоги осінніх днів*», що створена для валторни та камерного ансамблю, номінально віднесена нами в першу групу, але, завдяки наявності соліста та головного для її композиції принципу концертності, фактично має відношення до третьої групи. Ці приклади можна продовжити.

Як ми бачимо, навіть із описових показників жанрова багатовекторність, характерна для «великих» симфоній Є. Станковича, залишається постійним складником і в камерних. «Камернізація» в них відбувається, швидше, не через зниження драматизму та «температури» пафосу, гостроти втілених колізій, тобто суто симфонічних показників, а за рахунок посилення значущості ансамблевого фактора. Вирішальним чинником, що розподіляє симфонії на внутрішні цикли «великих» та «камерних», виступає склад. Тобто у камерних симфоніях більш вагомою стає роль кожного «гравця» дії, опуклість, виразність та віртуозність партій, функціональна визначеність, диференційованість та яскравість фактури як одного з найзначніших елементів форми [5; 4; 6]. Завдяки особливому інструментальному колориту, поєднанню різних тембрів, характеристичності тематизму темброва драматургія стає значним фактором у кожному із творів.

До найбільш вживаних прийомів тембрової драматургії у Є. Станковича можемо віднести темброве варіювання, темброву модифікацію, темброву інтенсифікацію, темброве згортання, темброву імітацію, тембровий контраст. Усі ці засоби тембрового розвитку мають сталий характер у поезиці композитора і зумовлюють специфіку композиційної логіки багатьох творів. Охарактеризуємо деякі з них.

Прийоми тембрової інтенсифікації та тембрового згортання пов'язані переважно з фактурно-динамічним насиченням та розрядженням музичної тканини відповідно. Зазвичай для першого притаманне наявність зростання інструментальної звучності та її щільності, ускладнення багатоголосної фактури, змінність тембрових груп, збільшення тембрової насиченості, загальна інтенсивність музичних подій. Для другого – навпаки. Якщо темброва інтенсифікація більш властива експозиційним та розробковим розділам форми, то темброве згортання – перевага реприз, код, властиве завершальним розділам. Але і те, і інше, доходячи до найвищої точки свого розвитку, до певного результату, призводить до виникнення нового звукового простору, що утворює кульмінаційне або посткульмінаційне плато.

Прикладом втілення вказаних принципів стає реприза Третьої камерної симфонії. Тут тема головної партії скорочена, звучать лише її окремі мелодичні та ритмічні елементи (т. 260). Протягом 281–284 тактів повертається друга побічна тема, яка майже одразу модулює у генеральну кульмінацію симфонії: насичена оркестрова вертикаль на *fff* вистукує тему вступу (тт. 285–291), акцентовані, експресивні наспівки флейти вступають у діалог зі всім оркестром (тт. 292–297). Конфліктна драматургія твору та зумовлений нею наскрізний розвиток призводить до того, що замість тембрової репризності утворюється темброве розімкнення з тенденцією подальшого розвитку за рахунок передачі теми головної партії від солюючої флейти до оркестру (ц. 290). Надалі активний рух змінюється акцентованим кластерним хоралом оркестру, що зміщується по хроматизмах, а в партії флейти на *fff* проходить стверджувальна ритмо-інтонація вступу (ц. 300).

У цій кульмінації композитор використовує прийом, який він уже застосовував у інших творах (зокрема, у *Sinfonia Larga* наприклад) – раптове введення кластера *tutti* на *fff* і його «динамічний обрив» у вигляді низхідних інтонаційних ходів у партіях струнних (т. 325).

Такий епізод певним чином нагадує «скрябінівські кульмінації». Імітаційне накладання низхідних мелодичних ліній, які знаходяться у секундовому співвідношенні, їх ритмічне розходження, глісандування створює високо напружене кластерне плато, «пульсуючий об'єм»

(М. Скрєбкова-Філатова). Цей яскравий за своєю емоційно-змістовою та зображальною наповненістю епізод являє собою поєднання поліфонічних і сонористичних засобів. З точки зору інструментальної драматургії спостерігається темброве ушільнення струнних, густота звучання яких створюється за допомогою таких прийомів, як *ad libitum*, *sempre detache*, *poco a poco accelerando*.

Несподівана поява ліричної побічної теми ще більше посилює ефект «обвалу». Після кульмінаційного звучання першої теми слідує тиха кульмінація – третє і останнє одноктактове проведення другої теми побічної партії на динаміці *pp* (т. 337).

Ще одним прийомом з арсеналу тембрової драматургії, що є часто вживаним у творчості Є. Станковича, стає темброва імітація, іншими словами, прагнення відтворити деякі особливості одного тембру засобами іншого. На відміну від прийому тембрової інтенсифікації, що найбільш яскраво представлений у камерно-симфонічній музиці, темброва імітація поширена і в камерно-ансамблевих творах також. Це підтверджують такі приклади.

Зразок тембрової алузії звучання трембіти ми знаходимо в «Sonata piccolo» для скрипки і фортепіано, що утворюється буквально в перших тактах композиції. Імітація звучання трембіти досягається шляхом розщеплення унісону в кластероподібному звукокомплексі, тривожно застиглому на педалі в партії фортепіано.

Темброві імітації звучання народних інструментів можна зустріти в низці творів, що представляють фольклорну лінію творчості Є. Станковича різних років. Своєрідне наслідування сопілкових награвів простежується в музиці Струнного квартету (1973) одночасно з притаманним гуцульській інструментальній традиції вільним розширенням і звуженням дрібних ритмічних тривалостей [6, с. 77]. У другій частині триптиху «На Верховині», у фрагменті ц. 4 та 5, присутній приклад імітації гри ансамблю «троїстих музик», у якому, як зауважує О. Зінькевич, фортепіано виконує роль басу і цимбал [5, с. 38]. Цікаво, що цю яскраву сценку народного музикування Є. Станкович доповнює викладеними у скрипкових партіях широкими глісандованими ходами на дві октави, що відсилають до манери гри на трембіті.

У творі «Сумної дримби звуки» для віолончелі та камерного оркестру² імітування гри на дримбі, давньому інструментові, що поширений у карпатській традиції, досягається остинатним ритмічно-варіаційним органним пунктом низьких струнних, який стає цементуючою основою всієї композиції. Авторська ремарка для віолончелі «добиватися металевих призвуків, імітуючи дримбу», а також прийом вільного димінування та крещендування в її партії надають імітуванню гри на цьому різновиді варгана ще більшої правдоподібності. Ефект аутентичного звучання дримби відтворюється і на початку тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано «Епілоги» завдяки поєднанню незмінної педалі та одноголосної теми вузького діапазону, викладеної у середньому регістрі, з акцентованими звуками [11, с. 36–37].

Темброва імітація народного інструментування є присутньою також у партитурі «Симфонії пасторалей», є одним з основних прийомів тембрової драматургії в Шостій камерній симфонії. В них колористичне співставлення тембрів різних інструментів, а також спеціальних звукообразжальних прийомів, звуконаслідування народних награвів, дзвіночків, квазі-карпатського мелосу представлено дуже різноманітно [6, с. 166].

Звісно, що темброві алузії в творах Є. Станковича не обмежуються відсиланнями тільки до народної інструментальної традиції. Досить показовими також є темброві імітації звучання дзвонів наприклад. Зразки цього ми зустрічаємо в Другій камерній симфонії «Медитація», в тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі «Епілоги». В першому з наведених творів, за Г. Луїною, «симфонії-есхатології» [8, с. 4], концепційне значення грає самозаглиблена тема – квазіцитата хоралу «Господи помилуй». Вона семантично багатозначна та сприймається і як «молебний заклик про допомогу, і як каяття, і як мотив внутрішніх метань у пошуках Істини, і як молитва-відспівування – вісниця катастрофи» [8, с. 4]. Тема експонується духовними тембрами, в акордовій фактурі та звучить на тихій динаміці. Модифікація цієї теми, що з'являється в кульмінаційних вузлах твору, стає темою дзвонів, у якій від хоралу залишається тільки перший акорд. Тепер вона звучить у партіях струнних, фортепіано

² Цей опус був написаний у 2005 році та є транскрипцією п'єси «Сумної дримби звуки» для віолончелі та фортепіано 1992 року створення.

та ударних. Кластерні звукокомплекси зі «спалахами» тарілок та перебиваннями у струнних охоплюють великий діапазон та пригнічують масштабом свого звучання схвильовані репліки духових. Ця тема грає в драматургії симфонії роль своєрідного каталізатора та впливає на всі образно-сміслові «знаки» твору, які у токкатно-набатній остинатній дзвонивості змінюють свій первинний вигляд.

В «Епілогах», пізньому опусі Є. Станковича, звучання дзвонів з'являється у завершальному розділі твору та представлене в широкому діапазоні – від просвітленого до патетично-стверджувального, від *pp* до *sfff*. Кластери у фортепіано доповнюються мікрохроматичними алеаторичними побудовами струнних. Їх вільно-імпровізаційне звучання потрохи згасає, а дзвони, зменшивши динаміку разом з ними, потім знов повертаються до *sfff*. Таким чином стверджуючи перемогу над особистісним началом.

Отже, ми бачимо, що композитор, застосовуючи прийом тембрової імітації, використовує, з одного боку, типові інтонації, виконавські прийоми, характерні фактурні формули, жанрові стереотипи, з іншого – концентрується на відтворенні власне тембрового забарвлення звучання інструменту, що імітується. Тобто, згідно з К. Ручевською, задіює у своїх творах як принципи зображення тембрового амплуа, так і моделювання тембру [10].

Висновки. Виокремлення тембру як провідного композиційного та драматургічного чинника в творах Г. Уствольської, Є. Станковича, Ю. Гомельської зумовлюється, з одного боку, конкретними художньо-творчими та технічними завданнями, які вирішуються композиторами в індивідуально-стильовій системі координат, з іншого – шляхами взаємодії з адресатом, прагненням донести свій задум у складних умовах сучасної музично-мовної реальності, стимулювати його образне мислення.

Вживання специфічних артикуляції та будови темброфактурних пластів, перенесення характерних виконавських прийомів у «чуже» темброве поле призводить до виникнення ілюзорного тембру, близького за своїми характеристиками до тембрів, що імітуються композитором. Є. Станкович складає тембр, виходячи, з одного боку, із загального образно-змістового задуму, у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби,

що найбільш відповідають шуканому образу. У підсумку музична тканина твору оперує як пізнаваними тембрами, так одночасно і створеними слухом композитора.

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поезиці Є. Станковича. Його дослідження дозволяє наблизитися до розуміння специфіки творчого методу композитора та окреслити роль тембру у ансамблях та камерних симфоніях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита. *Музыка и современность*. Москва : Музгиз, 1975. Вып. 9. С. 226–262.
2. Брояко Н. «Сумної дримби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 19–24.
3. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Станковича. *Українське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 35. С. 225–236.
4. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 169–175.
5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
6. Колісник О. Мовно-стильова самотність камерно-інструментальної музики Є. Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.
7. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Киев : «Дух і літера», 2013. 736 с.
8. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Євген Станкович. Камерні симфонії (друга, третя, четверта). Партитура. Київ : Музична Україна, 2002. Зош. II. С. 4–6.
9. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка. Музыка XX века: очерки. В 2-х ч. / ред. Л.Н. Раабен. Ч. 2. Кн. 3. Москва : Музыка, 1980. С. 346–406.
10. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыковедения*. Москва, 1976. С. 146–206.
11. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.
12. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка. 1985. 285 с.

13. Сотник Н. «Ніч перед Різдвом» маестро Станковича. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/lyudjam-o-lyudjah/69454-nich-pered-rizdvom-maestro-stankovicha.html>.

14. Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ. 2019. 209 с.

REFERENCES

1. Barsova, I. (1975). Paul Hindemith Chamber Orchestra. Music and modernity. Moskva: Muzgiz. V. 9. Pp. 226–262 [in Russian].
2. Broyako, N. (2020). “Sad drum sound” E. Stankovich in terms of the implementation of neo-folk trends. *Musical art and culture: scientific bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa : Helvetica. V. 30. Kn. 1. S. 19–24 [in Ukrainian].
3. Deichuk, O. (2006). Timbre drama in the system of compositional rhythm of Stankovich’s chamber symphonies. *Ukrainian musicology*. Kyiv. V. 35. S. 225–236 [in Ukrainian].
4. Deichuk, O. (2005). Integrity of orchestral thinking of E. Stankovich in chamber symphonies. *Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. V. 48. S. 169–175 [in Ukrainian].
5. Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperboles. About the music of Evgeny Stankovich. Sumy [in Russian].
6. Kolisnik, O. (2017). Linguistic and stylistic identity of chamber and instrumental music of E. Stankovich: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
7. Lunina, A. (2013). Composer – a small planet. Kiev: “Dyh i Litera” [in Russian].
8. Lunina, G. (2002). Light of the chamber symphonies of Eugene Stankovich. Preface to the score. Eugene Stankovich. Chamber symphonies (second, third, fourth). Score. Kyiv : Musichna Ukraina. Zosh. II. S. 4–6 [in Ukrainian].
9. Raaben, L. (1980). Chamber instrumental music. Music of the twentieth century: essays. In 2 parts / ed. L.N. Raaben. P. 2. Kn. 3. Moskva : Musika. Pp. 346–406 [in Russian].
10. Rucheuskaya, E. (1976). Thematicism and form in the methodology of analyzing music of the twentieth century. *Contemporary issues of musicology*. Moskva. Pp. 146–206 [in Russian].
11. Sirenko, E. (2017). Genres of space for violin music by Eugene Stankovich: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Kiev [in Ukrainian].
12. Skrebkova-Filatova, M. (1985). Texture in music: Artistic possibilities. Structure. Functions. Moskva : Musika [in Russian].
13. Sotnik, N. (2016). “The Night Before Christmas” by maestro Stankovich. URL: <https://www.gorod.cn.ua/news/lyudjam-o-lyudjah/69454-nich-pered-rizdvom-maestro-stankovicha.html> [in Ukrainian].
14. Fizer, K. (2019). The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of Ukrainian composers: Candidate’s thesis of art: 17.00.03. Kyiv. 2019 [in Ukrainian].

УДК

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-2>**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**РІКАРДО БОНІЧОЛІ – КОМПОЗИТОР І ДИРИГЕНТ
ОДЕСЬКОЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ**

Мета роботи – виявлення біографічних даних та творчого доробку Рікардо Бонічолі – композитора і диригента італійської опери в Одесі в 1887–1889 роках. Досі не вдалося знайти його біографії, відомості про цього митця дуже розрізненні. Але як біографічні словники, так і статті європейських і американських вчених наголошують на його художніх досягненнях. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-культурологічному, теоретичному і жанрово-стильовому аналізі діяльності Рікардо Бонічолі як композитора та диригента Одеської опери, його внеску в її розвиток. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні ролі особистості Рікардо Бонічолі як диригента та композитора європейського масштабу. Йому випала відповідальність за вибір художнього напрямку подальшого розвитку театру, як першому капельмейстеру нового унікального за красою, якостями архітектури й акустики оперного театру в Одесі. **Висновки.** Виявлено невідомі раніше відомості з біографії Рікардо Бонічолі, який два роки очолював італійську оперу антрепризи І. Черепеннікова (1887–1889 роки). Рікардо Бонічолі помітно підняв рівень виконавської майстерності місцевого оперного оркестру і хорів. Репертуар збагатився першою постановкою в Одесі опери Р. Вагнера «Лоенгрін». Виконувалися опери Дж. Россіні, Г. Доницетті, Дж. Верді, Дж. Мейсберера, Ш. Гуно, А. Понк'єлі, А. Бойто тощо. Після виконання камерних творів диригента, у яких брав участь Микола Лисенко, зазначалося, що Р. Бонічолі належить до нового напрямку інструментальних композиторів Італії. Виявлено також творче оточення митця в часи створення музики до трьох балетів, які були поставлені в Італії, а також його внесок у розвиток музичної історії Греції й Аргентини як автора опер про історичні постаті цих країн.

Ключові слова: Одеська італійська опера, особистість диригента і композитора Рікардо Бонічолі, виконавська майстерність європейського масштабу, оновлення та розвиток репертуару.

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

Ricardo Bonicioli – the composer and conductor of the Odessa Italian opera

Research objective. The purpose of the work is to reveal the biographical data and creative work of Ricardo Bonicioli – a composer and conductor of the Italian Opera in Odessa in 1887–1889. So far it has been impossible to find his full life biography, because the information about this artist is very fragmented. But both biographical dictionaries and articles by European and American scholars emphasize his artistic achievements. **The methodology** is based on the historical-cultural, theoretical and genre-style analysis of Ricardo Bonicioli's activity as a composer and conductor of the Odessa Opera and his contribution to its development. **The scientific novelty** of the article is to highlight the role of Ricardo Bonicioli as a conductor and composer of European scale. He was responsible for choosing the artistic direction of the further development of the theater as the first conductor of the new unique in its beauty, quality of architecture and acoustics opera house in Odessa. **Conclusions.** Previously unknown information on the biography of Ricardo Bonicoli, who for two years directed the Italian opera of the enterprise of I. Cherepennikov (1887–1889), was revealed. Ricardo Bonicoli has significantly raised the level of performance of the local opera orchestra and choirs. The repertoire was enriched by the first staging in Odessa of R. Wagner's opera "Lohengrin". Operas by G. Rossini, G. Donizetti, J. Verdi, J. Meyerbeer, S. Gounod, A. Ponquelli, A. Boyto, etc. were performed. After performance of the chamber works of the conductor, in which Mykola Lysenko took part, it was noted that R. Bonicoli belongs to a new direction of instrumental composers in Italy. The creative environment of the artist during the creation of music for three ballets, which were staged in Italy, as well as his contribution to the development of the musical history of Greece and Argentina as the author of operas about historical figures of these countries, was also revealed.

Key words: Odessa Italian Opera, personality of conductor and composer Ricardo Bonicioli, performing skills of European scale, renewal and development of repertoire.

Актуальність теми дослідження полягає в більш детальному розкритті творчих індивідуальностей музикантів, які працювали в Одеській опері.

1 жовтня 1887 р. відбулося урочисте відкриття Одеського міського театру, який (що дуже важливо) будувався для оперних вистав. Його розміри значно перевищували необхідні розміри для драми, але підходили для опери. Досконале архітектурне створення дало нове життя музичним виставам, операм, постановка яких у цей час вимагала вже не «концерту в костюмах», а вистави, у якій музика, режисура та сценографія становили б єдине ціле.

Першим антрепренером Одеської опери протягом двох років був Іван Іванович Черепенніков, член думи і редактор газети «Одесские новости» (рос.). У перший рік він зобов'язався утримувати російську драму і в наступні зимові місяці оперу; у другому році – оперу і драму водночас. У складі трупи було 52 солісти опери, 34 драматичних артистів, 52 артисти хору. Контракт з оркестром із 52 музикантів був укладений на цілий рік.

Антрепренер формував склад італійської оперної трупи, до якої увійшли: драматичне сопрано Надія Буличова, уродженка Нижнього Новгороду, співала у столицях, в Італії й Америці, звідки і запрошена; меццо-сопрано італійка Олімпія Гверчіа з Неаполя; 1-й тенор *di forza* іспанець Гаetano Ортізі, який співав у Варшаві і Мадриді; 1-й тенор Орест Капелетті; 1-й бас Гаetano Монті – колосальний за голосом і ростом, з Італії; баритон Поцці або Броджі; бас одесит Віктор Донаті, який виконував у Мілані Мефістофеля у «Фаусті»; молодий баритон Ернест Міотті. Для керівництва оперними спектаклями був запрошений італійський диригент Буонічолі [19, с. 3] (Рікардо Бонічолі).

Мета дослідження. Виявлення біографічних даних та творчого доробку Рікардо Бонічолі – композитора і диригента італійської опери в Одесі в 1887–1889 рр. На жаль, біографічні дані про Рікардо Бонічолі нечисленні. У словниках про нього сказано буквально таке: Bonicioli, Ricardo (Vatername Fgьhmann) 19. Mai 1853 Zara † 17. Mdrz 1933 Como. Вьhnenwerk Marco Botzaris Oper (Madrid, 1884), Don Juan de Garay Oper (Buenos Aires, 1900) [2]. Бонічолі, Рікардо (по батькові Фрюман) народився 19 травня 1853 р. у місті Зара, помер 17 березня 1933 р. в місті Комо. Автор опери «Марко Боцарі» (Мадрид, 1884 р.) та «Дон Хуан де Гарай» (Буенос-Айрес, 1900 р.).

Наукова новизна. Як з'ясувалося, творча біографія диригента і композитора Рікардо Бонічолі багато в чому була пов'язана із Грецією й Аргентиною. Нашу увагу привернула стаття Ekaterini Romanou «Італійські музиканти у Греції в XIX ст.» [12, с. 43–55], з якої дізнаємося цікаві факти про Р. Бонічолі. У XIX ст. на Іонічних островах, зокрема на найбільшому з них – о. Корфу, що ніколи не перебував під владою Османської імперії, виникла музична культура, дуже схожа на музику Неаполя. Філармонічним товариством

проводилися оперні сезони і концерти, змодельовані з Неаполітанської консерваторії. Серед диригентів, викладачів і оркестрантів Філармонійного товариства було багато оркестрових музикантів з італійських оперних груп, які вирішили залишитися на острові. Вони виступали, чергуючись із грецькими музикантами. Директором групи в 1843 р. став Нікола Олів'єрі – перша флейта та флейта-пікколо з оперної групи, яка неодноразово виступала в театрі Сан-Джакомо з 1841 р. Потім його змінив Джованні Рагаццолі. Серед директорів цих труп знаходимо і Рікардо Бонічолі.

Музиканти духового оркестру залишили значну кількість транскрипцій і оригінальні композиції, деякі з яких, що згадують події або постаті новітньої грецької історії, стали великими хітами. Так було із драматичною оперою Р. Бонічолі «Марко Боццарі». Головний герой цієї опери був реальною історичною особою, грецьким воєначальником, героєм Визвольної війни Греції 1821–1829 рр. [15]. Опера була вперше виконана філармонійним товариством о. Корфу 9 лютого 1883 р.

Виклад основного матеріалу. З 1887 по 1889 рр. Р. Бонічолі був головним диригентом Одеської опери. Зрозуміло, що від нього багато в чому залежала репертуарна політика театру. Можна припустити, що склад солістів із драматичними голосами для відкриття театру був дібраний не випадково, а в розрахунок на постановку таких вистав, як «Сила долі» Дж. Верді, «Мефістофель» А. Бойто, «Лоенгрін» Р. Вагнера тощо, на що звертали увагу не тільки в Одесі, але і в Італії.

Перший сезон тривав два місяці (із 17 грудня 1887 р. по 20 лютого 1888 р.). Після першої вистави на новій сцені – опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти» – «Новоросійський телеграф» писав: «<...> У міському театрі відкрито сезон італійської опери з повним успіхом. <...> Сміливо стверджуємо, що такої постановки Одеса ще не бачила. Лаври пожинали особливо пані Буличова, яку публіка прийняла захоплено. Мали повний успіх також тенор Капелетті, г-жа Гверчіа і бас Монті. Диригент Бонічолі довів, що може зробити досвідчений шеф оркестру навіть із нашими місцевими силами» [17, с. 3].

Завдяки професійній критиці журналіста і музиканта І. Кузьмінського й сьогодні можна відчутти художню атмосферу того часу. У відгуках на вистави відчувається, як майстерність диригента Р. Бонічолі підкреслює індивідуальні риси кожного композитора. Так, після опери «Фауст» критик

пише: «Гуно, переважно, співак любові тихої, ідилічної. Сильні драматичні рухи не дуже часто йому вдаються, зате ніхто не зобразить із такою грацією і теплотою ліричний настрої. Тому 3-я дія «Фаусту» назавжди залишиться найкращим пам'ятником музичної творчості. <...> Буличова грає Маргариту скромно, просто і природно. Гуно ближче їй, ніж Мейєрбер <...>» [17, с. 3]. Наступною постановкою була опера «Трубадур». Критик убачає в цьому «поворот у характері вибору опер на сцені Міського театру». Він називає цю оперу «застарілим продуктом колишньої манери Верді», не розуміючи, «чому ця опера ще тримається в репертуарі великих і провінційних сцен?» [14, с. 1]. В «Африканці» Дж. Мейєрбера відзначена «маса гармонійного багатства і розмаїтість ритму», які виявлено гарними виконавцями: Буличова (Селика), Ортізі (Васко да Гама), Поцці-Біязі (Нелуско), Монті (Інквізитор), Донаті (Дон Педро), Горе-Ровере (Інеса). І. Кузьмінський виділяє оперу «Джоконда», яка виконувалася 17 лютого в бенедіс Н. Буличової. Він називає Понкієллі одним із «сучасних італійських новаторів, які усвідомили необхідність витягнути італійську драматичну музику із традиційної колії. Наприклад, сцена побачення Лаури і Джоконди задумана красиво й оригінально. Понкієллі навіть дозволив собі закінчити 1-й акт тихою покійною музикою, без крикливого фіналу» [14].

19 лютого 1888 р. в бенедіс диригента Рікардо Бонічолі виконувалася симфонічна поема «Аркадія» у 4-х частинах під управлінням автора.

Італійська опера І. Черепеннікова відразу завоювала загальні симпатії і настільки затьмарила собою драму, що на другий сезон – з 1 жовтня 1888 р. по 22 лютого 1889 р., антрепренер з дозволу міста відмовився від драми і залишив тільки оперу. Були запрошені нові виконавці: сопрано Ауреліо Катанео і Франческа Прево, знаменитий іспанський тенор А. Арамбуро, баритони Н. Цардо і М. Поллі, бас А. Россі.

Репертуар поповнився операми Дж. Верді («Бал-маскарад», «Ріголетто», «Травіата», «Сила долі» й «Ернані»), Ж. Бізе («Кармен»), Р. Вагнера («Лоенгрін»), Г. Доніцетті («Лукреція Борджа» та «Лючія ді Ламмермур»), А. Бойто («Мефістофель»), Дж. Россіні («Севільський цирульник»).

«Одесские новости» писали про італійську оперу І. Черепеннікова: «Другий оперний сезон почався 1 жовтня і досі тримається суто на операх Верді. З «Аїди» почався сезон

і так весь час. Це занадто ризиковано. Слабкі збори на «Травіаті» і «Трубадурі» і вільні місця на «Ернані». Хочеться хоч на час позбутися від цих убитих мотивів, фальшивих сценічних положень і безглузвих лібрето. Хочеться різноманітності і новизни» [18, с. 2].

Мабуть, антрепренер дослухався критичних зауважень. 22 лютого 1889 р. Р. Бонічолі здійснив постановку опери «Мефістофель», яка, на думку критика W., вважається кращою оперою сучасного італійського композитора і поета Арріго Бойто (в Одесі опера вперше виконувалася 10 листопада 1885 р.). У цьому спектаклі особливий успіх мала Олімпія Гверчіа (Гуерча) (Маргарита). Підкорювали її сильний голос і красива артистична зовнішність. Міланська «Театральна газета» опублікувала вірші одеського автора, присвячені «блискучому» виконанню А. Россі й інших артистів [16, с. 36–37]. 18 лютого 1889 р. диригент Рікардо Бонічолі вперше в Одесі поставив оперу Р. Вагнера «Лоенгрін», і ця подія теж викликала жваві обговорення [1, с. 4].

Справи І. Черепеннікова завдяки італійській опері були блискучі. Після закінчення зимового сезону артистів було запрошено до Києва. Гастролі на сцені театру «Соловцов» продовжувалися із 27 лютого по 1 квітня 1889 р. Зазначалося, що диригент Р. Бонічолі «помітно підняв рівень виконавської майстерності місцевого оперного оркестру і хорів». Він справив сильне враження на публіку, провів понад 20 вистав як головний диригент і концертмейстер. Виконувалися «Фаворитка» та «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Аїда», «Травіата», «Бал-маскарад», «Трубадур» Дж. Верді, «Африканка» та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе.

На гастролях виконувалися також твори Р. Бонічолі. 29 березня, у свій бенефіс, він продемонстрував обробку прелюдії Й.С. Баха для струнного оркестру, фортепіано й арфи, «Менует» для струнного оркестру. Зазначалося, що він належить до «нового напрямку інструментальних композиторів Італії». З анонсу газети «Киевлянин» дізнаємося, що 16 квітня 1889 р. в залі купецького зібрання (нині Київська філармонія) відбудеться концерт диригента-концертмейстера італійської опери Рікардо Бонічолі «при благосклонном участии» пані Франчески Прево та пп. Лисенка, Сікарда, П'ятигоровича, фон Мулєрта, Шутмана, Рогового та великого оркестру

[20, с. 354]. «Жвавий інтерес викликала «Далматська серенада» Р. Бонічолі для двох скрипок, флейти і фортепіано, у виконанні якої брав участь як піаніст український композитор М. Лисенко разом із місцевими віртуозами-інструменталістами М. Сікардом, А. Шутманом і Роговичем, і «Менует» для двох скрипок, альту і віолончелі. Виконувалися також його симфонічні поеми «Аркадія» й «Останні хвилини Бетховена», у яких, за оцінкою критиків, він «виявив себе як глибокий мислитель»; а також велика вокальна п'єса за участі примадонни опери Франчески Прево в супроводі оркестру та романс «Сльози матері» [16, с. 36–37]. Продовжуючи пошуки біографічних даних Рікардо Бонічолі, ми знаходимо відомості про музиканта у Валенсії, у сезоні 1890/1891 рр., де він керував італійською трупною, яка виконувала оперу Ж. Бізе «Шукачі перлів» [9].

У 1893 р. Рікардо Бонічолі був запрошений до Афін друзями музики Асоціації з метою створення оркестру. На той час багато інших італійців і греків з Іонічних островів вже оселились в Афінах. Культурний клімат тут був зовсім іншим, ніж на Іонічних островах. Освіта здебільшого була пов'язана із церквою, установою, що об'єднувала греків протягом чотирьох століть османського ярма і підтримувала їхню національну свідомість. На думку дослідників, давньогрецька музика була переважно монодійною. Оригінальна нотація монодійної поезії вважалась грецькою національною традицією аж до початку ХХ ст. Мелодія записувалася за допомогою грецьких і фінікійських букв, причому існували різні позначення нот для вокальної та інструментальної партій. Над нотами також писалися ритмічні позначення [21]. У ХІХ ст. почалося перетворення грецької музичної традиції відповідно до моделі західної міської культури. Гармонія, західна нотація і західні інструменти були введені разом із відповідною практикою. У цій трансформації італійські музиканти відіграли центральну роль.

Виходячи із хронології постановок творів Р. Бонічолі, можна припустити, що в 1880-х та в 1890-х рр. композитор працював в Італії й Іспанії (за винятком одеського періоду). Так, восени 1881 р. на сцені міланського театру Даль Верме виконувався великий балет «Надя» із семи частин та восьми картин на музику Рікардо Бонічолі. Хореограф Джованні Буттеріні (Буттуріні) [10]. “Nadya : ballo grande in sette parti ed otto

quadri : rappresentato sulle scene del Teatro dal Verme la stagione d'autunno 1881 [3]. Coreografo Giovanni Butturini; musica dei maestri Boniccioli”. Далі: 1884 р. – постановка в Мадриді його опери «Марко Боцарі». Цього ж року в Мадриді гастролювала Надія Буличова. Восени 1888 р. в театрі даль Верме відбулася прем'єра балету «Акробат» на музику Р. Бонічолі. Жанр позначений як напівсерйозний танець із прологом у шести картинах. Хореографія Джованні Понья. Антреприза Луїджі Чезарі та С°. “Il saltimbanco : ballo semiserio in un prologo e sei quadri del coreografo Giovanni Pogna. Musica del maestro Riccardo Boniccioli : Teatro dal Verme autunno 1888. Impreswa Luigi Cesari & C” [7]. Із цим же хореографом (Джованні Понья) Р. Бонічолі створив ще один балет «Час», який виконувався 3 січня 1891 р. в Мілані, на сцені театру «Ла Скала». “Il tempo : ballo in sette quadri : Teatro alla Scala, carnevale – quaresima 1890–91 by Riccardo Boniccioli. Premiere January 3, 1891, coreografo Giovanni Pogna” [5].

Виділимо творче оточення Р. Бонічолі. Це, наприклад, хореограф Джованні Понья (1840–1894 рр.). Він був сином сценографа Трієстського міського театру. З раннього дитинства він цілком присвятив себе театру і переїхав до Мілана, де відвідував мистецькі кола. Потім він працював хореографом у Трієсті та Мілані, а також в Америці, де зробив величезне багатство, яке втратив завдяки розкішній обстановці своїх театральних проєктів. Зрештою, він працював хореографом та майстром балету в міланському театрі «Ла Скала». Здійснив постановку таких балетів: «Кола ді Рієнці» композитора Е. Бернарді (1872 р.); «Етторе Фієрамоска» (1878 р.); «Ганнібал» композитора Р. Маренко (1887 р.); “Il Saltimbanco” («Акробат», 1888 р.) та “Il Tempo” («Час», 1891 р.) – обидва на музику композитора Р. Бонічолі [11].

Італійський драматург, лібретист, поет і перекладач Фердінандо Фонтана (1850–1919 рр.) був автором лібрето балету «Час». Найбільш відомий нам як автор лібрето опер Дж. Пуччіні «Віллісі» (прем'єра в 1884 р.) та «Едгар» (прем'єра в 1889 р.). У Мілані Фердінандо Фонтана належав до художньої групи Scapigliatura (літературний рух, який, породжений викликом традиціям, тримав інтереси відкритими для політики, критики, науки, а також мистецтва та музики). “Il tempo, dance, music by Riccardo Boniccioli (3 January 1891)” [5].

Подальший розвиток подій приводить нас до Аргентини. Ще одну згадку про творчість Р. Бонічолі знаходимо у книзі «Історія аргентинської опери». Її автор Енцо Валенті Ферро (1911–2009 рр.) – аргентинський музикознавець, есеїст і музичний критик, який відповідав за театр Колона, а також був директором Teatro Argentino de La Plata, пише, що Рікардо Бонічолі народився в Італії, був дуже відомим диригентом і композитором у Буенос-Айресі. Написав двоактну оперу «Хуан де Гарай», прем'єра якої відбулася в Буенос-Айресі в 1900 р. “Ricardo Bonicoli was born in Italy, and was a well-known orchestra director and composer in Buenos Aires. He composed the opera Juan de Garay, a melodramatic sketch in two acts” [6]. Додамо, що на цей час Р. Бонічолі проживав в Аргентині.

Наприкінці ХІХ ст. ситуація з постановкою опер в Аргентині була схожа з розвитком музичного мистецтва в інших країнах, де активну участь у пропаганді свого мистецтва брали італійці. Важливою подією стало створення в 1900 р. італійським композитором Ферруччо Каттелані першого стабільного оркестру Асоціації оркестрів Буенос-Айреса.

Ферруччо Каттелані (1867–1932 рр.) у 1897 р. оселився назавжди в Буенос-Айресі. До цього він виступав у країні як скрипаль та диригент. На чолі Оркестрового товариства Буенос-Айреса й Аргентинського товариства камерної та симфонічної музики він відкрив можливість слухачам цих широт дізнатися про величезний репертуар, який тут цілковито ігнорували.

У книзі «Баски в мистецтві» наводиться список опер, постановка яких була здійснена в Буенос-Айресі на початку ХХ ст. Це «Атауальпа» Ф. Каттелані, «Іль Сегрето» іспанського композитора Едуардо Торренса Боке та «Хуан де Гарай» Рікардо Бонічолі, також мешканця Буенос-Айреса. «Атауальпа» виконувалася 10 березня 1900 р. в театрі Сан Мартин. “Il Segreto” та “Juan de Garay” були виконані 11 жовтня 1900 р. в Teatro Politeama Argentino. Щодо опери Р. Бонічолі зазначено: «Це єдиний ліричний вислів про персонажа басків, який відбувається в Аргентині, розповідає драму смерті генерала басків Хуана де Гарая» [8].

Висновки. Виявлено невідомі раніше відомості з біографії Рікардо Бонічолі, який два роки очолював італійську оперу антрепризи І. Черепеннікова (1887–1889 рр.). Рікардо Бонічолі

помітно підняв рівень виконавської майстерності місцевого оперного оркестру і хорів. Репертуар збагатився першою постановкою в Одесі опери Р. Вагнера «Лоенгрін». Репертуар поповнився операми Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Мейсера, Ш. Гуно, А. Понк'еллі, А. Бойто тощо. Після виконання камерних творів диригента, у яких брав участь Микола Лисенко, зазначалося, що Р. Бонічолі належить до нового напрямку інструментальних композиторів Італії.

Виявлено також творче оточення митця в часи створення музики до трьох балетів, які були поставлені в Італії, а також його внесок у розвиток музичної історії Греції й Аргентини як автора опер про історичних діячів цих країн.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 18 февраля «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Впервые в Одессе. *Одесский вестник*. 1889. № 47, 18 февраля. С. 4.
2. Bonicoli Ricardo. URL: <https://operone.de/komponist/bonicoli.html>.
3. Bonicoli, Ricardo. URL: <http://worldcat.org/identities/lccn-no2004085897/>.
4. Fontana Ferdinando. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinando_Fontana.
5. Fontana Ferdinando. Il tempo (The time). Ballet. Music : Riccardo Bonicoli. Premiere January 3, 1891. URL: https://de.zxc.wiki/wiki/Ferdinando_Fontana.
6. Ferro Enzo Valenti. Historia de la opera argentina. Buenos Aires, Argentina : Ediciones de Arte Gaglianone, 1997. 314 p. URL: <https://searchworks.stanford.edu/view/13827046>.
7. Il saltimbanco. URL: <https://www.libreriaemporium.com/shop/il-saltimbanco-ballo-semiserio-pogna-bonicciole-teatro-dal-verme-1888-libretto/>.
8. Los vascos en el Arte by EDER Editorial – issuu. URL: https://issuu.com/editorialeder/docs/13._los_vascos_en_el_arte.
9. Micy Terol E. Amancio Amorsy Sirvent (1854–1925) y su proyectiyn en la ... URL: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/>.
10. Nadya : ballo grande in sette parti ed otto quadri : rappresentato sulle scene del Teatro dal Verme la stagione d'autunno 1881. URL: <https://www.worldcat.org/title/nadya-ballo-grande-in-sette-parti-ed-otto-quadri-rappresentato-sulle-scene-del-teatro-dal-verme-la-stagione-dautunno-1881/oclc/644441818#borrow>.
11. Poselli F. Pogna, Giovanni (1840–1894), *Choreograph Österreichisches Biographisches Lexikon*. URL: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Pogna_Giovanni_1840_1894.xml.
12. Romanou Ekaterini. Italian musicians in Greece during the nineteenth century. *Musicology*. 2003. № 3. P. 43–55. URL: www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2003/1450-98140303043R.pdf.

13. Бемоль (Кузьминский И.М.). Итальянская опера. *Одесский вестник*. 1888. № 1, 1 января. С. 3.
14. Бемоль (Кузьминский И.М.). Музыкальная хроника. *Одесский вестник*. 1888. № 27, 29 января. С. 1.
15. Бוצарис Маркос. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бוצарис,_Маркос.
16. Варварцев М. Італійці в Україні (XIX) ст. : біографічний словник діячів культури. Київ, 1994. 195 с. С. 36–37.
17. Итальянская опера. *Новороссийский телеграф*. 1887. 18 декабря. С. 3.
18. Т-ъ П. Городской театр. *Одесский вестник*. 1888. № 316, 24 ноября. С. 2.
19. Сведения о составе итальянской оперной труппы. *Одесский вестник*. 1887. № 234, 1 сентября. С. 3.
20. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки / Р. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с. С. 354.
21. Чепель А. Как звучит древнегреческая музыка. URL: <https://arg.mas.academy/mag/358-music>.

REFERENCES

1. February 18 “Lohengrin” by R. Wagner. For the first time in Odessa (1889). *Odesskiy vestnik* [in Russian].
2. Bonicioli Ricardo. URL: <https://operone.de/komponist/bonicioli.html> [auf Deutsch].
3. Bonicioli, Ricardo. URL: <http://worldcat.org/identities/lccn-no2004085897/> [in English].
4. Fontana Ferdinando. https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinando_Fontana [in English].
5. Fontana Ferdinando. Il tempo (The time). Ballet. Music: Riccardo Bonicioli. Premiere January 3, 1891. URL: https://de.zxc.wiki/wiki/Ferdinando_Fontana [in English].
6. Ferro Enzo Valenti. Historia de la opera argentina : Buenos Aires, Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, ©1997. Physical description. 314 pages : illustrations, portraits. URL: <https://searchworks.stanford.edu/view/13827046> [in Spain].
7. Il saltimbanco. URL: <https://www.libreriaemporium.com/shop/il-saltimbanco-ballo-semiserio-pogna-boniccio-li-teatro-dal-verme-1888-libretto/> [in Italian].
8. Los vascos en el Arte by EDER Editorial – issuu. URL: https://issuu.com/editorialeder/docs/13_los_vascos_en_el_arte [in Spain].
9. Micy Terol E. Amancio Amorys Sirvent (1854–1925) y su proyeciion en la ... URL: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/> [in Spain].
10. Nadya : ballo grande in sette parti ed otto quadri : rappresentato sulle scene del Teatro dal Verme la stagione d'autunno 1881. URL: <https://www.worldcat.org/title/nadya-ballo-grande-in-sette-parti-ed-otto-quadri-rappresentato-sulle-scene-del-teatro-dal-verme-la-stagione-dautunno-1881/oclc/644441818#borrow> [in Italian].

11. Poselli F. Pogna, Giovanni (1840–1894), *Choreograph Österreichisches Biographisches Lexikon*. URL: https://www.biographien.ac.at/oabl/oabl_P/Pogna_Giovanni_1840_1894.xml [auf Deutsch].

12. Romanou Ekaterini. Italian musicians in Greece during the nineteenth century. *Musicology*. 2003. № 3. P. 43–55. URL: www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2003/1450-98140303043R.pdf [in English].

13. Bemol (I.M. Kuzminsky). Italian Opera / Bemol (I.M. Kuzminsky) (1888) *Odessiy vestnik* [in Russian].

14. Bemol (I.M. Kuzminsky). Musical Chronicle / Bemol (I.M. Kuzminsky) (1888) *Odessa Bulletin* [in Russian].

15. Bozzaris Marcos. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Боцарис,_Маркос [in Russian].

16. Varvartsev M.M. (1994). Italians in Ukraine (XIX) century. biog. dictionary of cultural figures. Kiev, 1994 [in Ukraine].

17. Italian Opera (1887). *Novorossiyskiy Telegraph* [in Russian].

18. P. T-b. City Theater (1888). *Odesskiy vestnik* [in Russian].

19. Information about the composition of the Italian opera troupe (1887) *Odesskiy vestnik* [in Russian].

20. Skorulska R. Mykola Lysenko. Days and Rocky (2015). Kiev : Muz. Ukraine, 2015 [in Ukraine].

21. Chepel A. How does ancient Greek music sound. URL: <https://arz.mas.academy/mag/358-music> [in Russian].

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-3>**Анатолій Валентинович Носуля**

ORCID: 0000-0002-3003-6472

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avn.odma@gmail.com

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ САРИ БЕРНАР У ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ: ДО ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Мета статті полягає у вивченні особливостей інтерпретації образу Сари Бернар у опері Ю. Гомельської «Божественна Сара» («The Divine Sarah») як реалізації актуальних та принципово нових тенденцій у сучасній оперній творчості. *Методологія* статті базується на принципово оновленому аналітичному підході до оперної творчості періоду кінця XX – початку XXI століть, у тому числі до камерної опери у творчості Ю. Гомельської, на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу як основи авторського стилю композиторки. *Наукова новизна* зумовлена тим, що у статті досліджуються характерні типологічні ознаки оперної форми та простежуються аспекти виникнення різних жанрових модифікацій; відкривається новий аспект вивчення сучасних камерних опер на прикладі опери Ю. Гомельської «Божественна Сара» («The Divine Sarah»). На основі розгорнутого історіографічного, естетичного та аналітичного музикознавчого підходів характеризуються її структурно-композиційні ознаки та художньо-образні параметри. *Висновки.* Аналітичне вивчення музичного тексту «Божественної Сари» Ю. Гомельської дозволяє визначити як одну з провідних ознак її авторського стилю надзвичайну увагу до художньо-образної деталізованості та яскравої емоційності того дійства, що розгортається на сцені. Пластичне рішення, акторська гра, перебування артистів на відкритому майданчику, надзвичайна важливість театральних ефектів та прийомів, практично повна відсутність декорацій – усе це дозволяє відзначити вдалість авторського визначення твору як опери-сцени. Таким чином, у творчості Юлії Олександрівни Гомельської найбільш помітними стилістичними тенденціями у творах камерного оперного жанру стають граничне скорочення часу звучання, той лаконізм, який дозволяє утримувати увагу слухача на головній ідеї твору – на образі героїні у всій повноті її переживань та почуттів;

вибір словесної основи відповідно до загального задуму, включаючи при цьому слово до музично-виразних прийомів, тобто, користуючись ним як частиною музичного цілого.

Ключові слова: опера-сцена, камерна опера, театральність, камернізація, сюжетно-тематичні особливості, індивідуальний авторський стиль.

Nosulia Anatolii Valentynovich, Ph.D. in the History of Art, Acting Assistant Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The embodiment of the image of Sarah Bernard in the opera works of Yu. Gomelskaya: on the problem of the author's style

The purpose of the article is to study the peculiarities of the interpretation of the image of Sarah Bernhardt in the opera by Y. Gomelskaya "The Divine Sarah" as the implementation of current and fundamentally new trends in contemporary opera. **The methodology** of the article is based on a fundamentally updated analytical approach to the operatic work of the late XX – early XXI centuries, including the chamber opera in the works of Y. Gomelskaya, on the basis of which it becomes possible to identify the characteristic features of the composer's stylistic complex as the basis of the author's style of the composer. **The scientific novelty** is due to the fact that the article examines the characteristic typological features of the operatic form and aspects of the emergence of various genre modifications; a new aspect of the study of modern chamber operas opens on the example of Y. Gomelskaya's opera "The Divine Sarah". On the basis of a detailed historiographic, aesthetic and analytical musicological approaches, its structural and compositional features and artistic-figurative parameters are characterized. **Conclusions.** Analytical study of the musical text of "The Divine Sarah" by Y. Gomelskaya allows us to define as one of the leading features of her author's style, the extreme attention to the artistic-figurative detail and vivid emotionality of the action unfolding on the stage. A plastic solution, acting, finding artists in an open area, the extreme importance of theatrical effects and techniques, the almost complete absence of scenery – all this allows us to note the success of the author's definition of the work as an opera-scene. Thus, in the work of Yulia Aleksandrovna Gomelskaya, the most noticeable stylistic tendencies in the works of the chamber opera genre are the limiting shortening of the playing time, that laconicism that allows the listener to keep the main idea of the work – the image of the heroine in all the fullness of her experiences and feelings; the choice of the verbal base in accordance with the general concept, including the word for musical expressive techniques, that is, using it as a part of the musical whole.

Key words: opera stage, chamber opera, theatricality, cameralization, plot-thematic features, individual author's style.

Актуальність. Починаючи з ХХ століття і дотепер відбуваються значні стильові, музично-мовні зміни у галузі оперного мистецтва, що дозволяє говорити про формування у сучасній композиторській творчості нових уявлень про таку галузь музичного мистецтва. Відхід від усталених протягом століть принципів оперної композиційної рівноваги, що знайшло своє втілення у складній багаточастковій структурі, яка поєднує принципи номерного та наскрізного розвитку, призвів до кризи оперного жанру в ХХ столітті, до активних пошуків виходу з цього стану. Таким чином, дослідження сучасної вітчизняної опери на шляху формування її типологічних ознак та виникнення різних жанрових модифікацій є актуальною проблемою для музикознавчого знання. Нині ми можемо говорити, що у сфері оперного мистецтва саме жанрова форма камерної опери стає надзвичайно затребуваною і часом навіть домінуючою. Підтвердженням цього може бути поява в різних країнах фестивалів камерного оперного мистецтва, виникнення спеціальних театрів або малих сцен при оперних театрах, де основою репертуару постановки є саме камерні опери. Причиною цього можна назвати надзвичайну гнучкість і рухливість такої жанрової форми, у якій виявляється можливим вступ у діалог як музичними, так і театральньо-сценічними засобами. Отже, на поточний момент можна говорити про період розквіту камерної опери у всіх її різновидах, важливість її значення як складової частини європейської культурної парадигми в контексті сучасних мистецьких процесів, що, своєю чергою, викликає нагальну потребу музикознавчого осмислення сучасної вітчизняної опери, одним з яскравих прикладів якої є опера Ю. Гомельської «Божественна Сара».

Виклад основного матеріалу. Кінець ХХ – початок ХХІ століття стає дуже важливим етапом для розвитку не тільки жанрової форми опери, але й музичного мистецтва загалом, що знаходить своє відображення у авторському стилі видатної одеської композиторки Юлії Олександрівни Гомельської. Як розповідала сама композиторка, для неї однією з показових та необхідних ознак музики ХХІ століття стає можливість суттєвого переосмислення музично-мовних принципів, що, своєю чергою, дає можливість формування впізнаваного композиторського почерку, вираження індивідуальних рис авторського бачення, авторського стилю. Ю. Гомельська розповідала, що коли вона намагається з позиції музикознавця

розібратися у проблемі авторського стилю композитора, про творчу особистість автора-композитора можна дізнатись саме через характерну манеру музичного самовираження митця з його унікальними музично-мовними, «графічними» та семантичними складниками (до яких Ю. Гомельська також відносить почерк, стиль, мову) [5, с. 190]. Композиторка вказувала, що «коли відбувається період пошуку та вибудовування власної персоніфікованої креативної лабораторії і композитор знаходить себе, свою творчу манеру, то він починає почуватися досить комфортно в «освоєному» просторі, розуміти, що він уже багато... може і вміє» [5, с. 190].

Широко відомо, що кожний музичний твір як об'єкт сприйняття є зафіксованою та окремою художньою структурою, яка складається завдяки відібраним і збалансованим між собою інтонаційним сполученням. Водночас саме у цій зафіксованій художній структурі міститься відображення особистості композитора, а тому такий твір може розглядатися як суб'єкт, процес пізнання якого буде завжди діалогічним.

Як свідчать роботи М. Бахтіна, весь світ можна представити як комплекс діалогічних відносин, що ведуть до зняття об'єктного характеру пізнання, розширюючи і поглиблюючи суб'єктно-об'єктний спосіб бачити світ як діалог, а тому, на його думку, для осмислення будь-якого явища принципово є загальна установка на діалог. У лінгвістичному аспекті діалогічна теорія дозволяє поглянути на основний «матеріал» цієї науки: вона призводить до того, що слово є спочатку розколотим, розщепленим на кілька голосів, воно ніколи не може бути цілісним і замкнутим у самому собі, навпаки, його розкол наводить до звучання у ньому кількох голосів, тобто воно стає поліфонічним.

Розгляд діалогічних аспектів культури у М. Бахтіна відбувається з двох точок зору: по-перше, з точки зору створення культури особистістю, коли особистість досягає справжнього життя і набуває власної унікальності саме у стані нетотожності до самої себе, вступаючи в подію, тобто діалог з «іншим». По-друге, з погляду самої культури, яку дослідник також розглядає як діалогічний процес, де для повного розуміння її сенсу просто необхідно зробити саму культуру відкритою, незамкненою системою, а її прояви розглядати у «великому часі» [1]. Відповідно до концепції М. Бахтіна розуміння є принципово незавершеною діяльністю, що завжди

підпорядковується правилу циркулярності, тобто руху по колах, що постійно розширюються. Повторне повернення від цілого до частини та від частин до цілого змінює та поглиблює розуміння смислу частини, підпорядковуючи ціле постійному розвитку. М. Бахтін розглядає розуміння як охоплення найглибших взаємозв'язків у бутті. Це завжди «думка у світі». Істина завжди «просвічує» крізь твори культури, з'являється нам у одкровеннях та наукових відкриттях, у великих художніх та музичних творах, у філософських працях [1].

Провісник тієї чи іншої ідеї бачить це світло як ціле, у контексті певного світовідчуття, загальної картини світу. Але завжди відкривається лише «краєчок» буття. Зрозуміло, що це відкриття завжди засліплює людину і їй здається, що вона бачить ціле. Але ціле може опинитися лише цілокупністю свідомостей, їх постійним зустрічним рухом як діалогу свідомостей, діалогу культур, діалогу часів. Як вказує у своїй роботі С. Осадча, необхідною умовою існування естетичного стає наявність її «діалогічної природи, а така природа з такою ж необхідністю призводить до художньої творчості як до спеціалізованої галузі осмислюючого самопізнання людини, що сприяє створенню особливого – особливого «заселеного», наповненого простору культури – простору художніх артефактів. Такий простір, цілком матеріально-предметний, має свої ідеаційні проєкції – свій простір свідомості» [7, с. 98].

Як вказує В. Бобровський, «художня структура музичного твору як суб'єкт, як активний носій живого духовного змісту – це спектр незліченних можливих смислів, що розкриваються у свідомості, що сприймає (споглядає). Ці можливі смисли об'єднані об'єктивно наявними рамками художньої структури та усвідомлюються диференційовано лише образному сприйняттю кожної особистості. Вона знаходить у цьому спектрі «промінь», що резонує її душевному ритму, і розкриває художню ідею, образну систему цього твору відповідно до свого душевного складу» [2, с. 14].

Пізнання художнього (музичного) твору, на думку В. Бобровського, треба розглядати як діалог між твором і особистістю, що сприймає такий твір, підкреслимо, що дослідник вказує на композиторське створення художнього твору як на результат його діалогу (як автора) з реаліями дійсності. Таке пізнання є не одиничним актом, а скоріше, процесом, що принципово не має завершення, який ініціюється автором

та сприймається завдяки діалогічному включенню слухача. Такий процес неможливо завершити завдяки тому, що «будь-яка відповідь на запитання, що ставиться «художнім твором, викликає нове питання, і так до нескінченності, бо вичерпати все багатство ідеї, вкладеної композитором у свій витвір, неможливо. Якщо ж на практиці це виявляється можливим, то сам твір є не глибоким за ідеєю, або слухач обмежує процес пізнання... знайденим змістом» [2, с. 14].

Стиль як вираження закономірностей взаємодії між естетичними принципами та композиторською технікою [3, с. 214] навряд чи викликає таку безпосередню особистісну реакцію. Щоб емоційно сприймати музику, треба передусім її любити. Міру і ступінь нашої любові до композитора як того складника, що змушує звертатися до музики знову і знову, визначає не сама по собі оцінка його творчості, а специфіка ставлення до його індивідуальності як до «інтонаційного суб'єкта стилю», що досягається «в масштабі всього життя, а не окремого його фрагмента» [6].

Розглядаючи творчий доробок Ю. Гомельської, треба відзначити, що більшість творів композиторки демонструє свою індивідуальну систему організації елементів музичної мови, з можливим виділенням як головної їх основи постійного пошуку нових засобів художньої виразності, суттєвого оновлення музично-мовних прийомів та художньо-образних параметрів. Ще однією з найбільш показових рис авторського стилю Ю. Гомельської є тягіння до вільного трактування усталених принципів та експериментальних пошуків у камерній жанровій сфері. Такий інтерес зумовлений, на наш погляд, прагненням у всій глибині розкрити можливості музичного діалогу. Персоніфікація тембрів особливо виділяє роль просторової перспективи фактури як визначальний характер образної виразності учасників сюжетної канви твору.

Камерна опера «Божественна Сара» (“The Divine Sarah”) у жанровому визначенні самої Ю. Гомельської є оперою-сценою для меццо-сопрано та фортепіано, лібрето М. Ірвіна, прем'єра її відбулася 2000 року в Лондоні (Великобританія). Жанрове уточнення, дане Юлією Олександрівною, – опера-сцена, що виявляє низку специфічних особливостей цього твору. Насамперед це обмеження дії, що розгортається на сцені, так само як і звучного твору просторово-часовими обмеженнями, з одного боку, з іншого – виникає відчуття максимального зближення

зі слухацькою аудиторією, максимальне залучення її до діалогу. Опера присвячена особистості та сценічному мистецтву великої актриси, чие високе мистецтво та драматичний талант став причиною появи у неї прізвиська «Божественна Сара». Саме до цього прізвиська, в якому висловлювалися і найбільша повага до таланту, і абсолютне зізнання, відсилає нас Юлія Гомельська назвою свого твору.

Цікаво, що з музичного боку головний конфлікт проявляється у опері за допомогою музичного лейтмотиву долі (сонористичні акордові співзвуччя, що переростають у дзвін) і лейтмотиву натовпу ворогів – репліки пошепки, які вимовляє піаніст, що сидить за роялем. Таким чином, функція піаніста не обмежується інструментальним супроводом опери, він бере постійну активну участь у сценічному дійстві. Вісім епізодів опери розкривають образ великої французької актриси Сари Бернар у різних ракурсах, вони присвячені подіям її сценічного та особистого життя.

Багато критиків мистецтва видатної акторки звертали увагу на її ставлення саме до процесу інтонування словесного тексту, іноді з практично виконавським вокальним підходом до цього, а іноді, навпаки, відсторонюючись від академічної вокальної манери промови та використовуючи ефект естетичного зниження. Про це писав В. Немирович-Данченко, який дуже критично оцінював її гру, зокрема, коли вказував, що «пані Сара Бернар «кричала як торговка». Що ж до скоромовки, співу та малювання, то все це невід’ємні якості французів, і вимагати, щоб пані Сара Бернар позбулася їх на час свого приїзду до Росії – безглуздо. Отже, верх витонченості, «рафінована» гра, присутність деякої нервової сили та строга школа, що цілком задовольняє останнім вимогам французької критики, становлять сутність артистичних заслуг пані Сари Бернар» [4, с. 179–180]. Незважаючи на наявність подібних скептичних зауважень, усе ж таки більшість критиків оцінювали її майстерність дуже високо, і практично всі відзначали особливий магнетизм її голосу, називаючи його чарівним, співучим, чудовим і т.д. [4].

Ідея та первісний поштовх у написанні опери про життя Сари Бернар належить відомій англійській співачці Сарі Уолкер (меццо-сопрано), яка і запропонувала Ю. Гомельській та лібретисту М. Ірвіну створити музично-сценічний твір на цю тему. У процесі особистого спілкування автора цієї статті з

композиторкою Юлія Олександрівна розповіла про її зустріч із М. Ірвінім, яка відбулася у 1997 році. Під час цієї зустрічі було вироблено загальну концепцію лібрето опери, яка ґрунтувалася насамперед на баченні композиторки та виконавиці – Ю. Гомельської та С. Уолкер.

Надзвичайно цінними є зауваження лібретиста, які він виклав у листі до головної виконавиці Сари Уолкер. Він вказував, що насамперед намагався надати лібрето вигляд портрета, разом із тим не менш важливим він вважав показати Сару Бернар чутливою та вразливою людиною, розкриваючи при цьому важливі віхи її акторської кар'єри, і, нарешті, дати можливість розкритися всьому різноманіттю емоційних станів, які переживала актриса на сцені та в житті. У музиці опери відчувається значний вплив стилістичних прийомів: від найсучасніших напрямів – сонористики, алеаторики, пуантилізму – до включення традиційної тонально-гармонічної мови та застосування широковідомих у академічній музичній традиції поліфонічних прийомів. Сонористичні ефекти, гра тембрами стає важливою основою всієї музично-композиційної побудови твору. Відкриває «Божественну Сару» послідовність цілісних барвистих сонористичних блоків, що звучать на педалі фортепіано. Головним матеріалом для побудови звукової тканини стає поєднання сонористичних співзвуч, що сприймається як єдина звукофарба. Щойно помітними виявляються лише межі, крайні обриси «сонорних полів». Згодом ці акорди з'являються на початку п'ятої частини, а потім і у вступі до коду восьмої частини, набуваючи функції лейтмотиву долі.

Авторські уточнюючі ремарки, що вказують на спосіб виконання – «на внутрішній стороні струн фортепіано, у найнижчому регістрі, товстою м'якою калатушкою (подібно до дзвону)», – не залишають сумніву в наявності семантики дзвонівості. Ще одним лейтмотивом, що чинить сильний вплив на формування драматургічної лінії твору, є лейтмотив натовпу недоброзичливців актриси. Цей лейтмотив представлений у вигляді згаданого вище шепоту, який вимовляє піаніст. Він з'являється на початку першої частини опери, у дещо зміненому варіанті в її ж репризі, а потім – практично у всіх частинах твору, за винятком четвертої та восьмої. Зловісний шепіт спочатку поєднується з вокальним чи інструментальним звучанням, а в п'ятій частині перериває вокальну лінію “Death was an obsession...” («смерть була одержимістю»),

згодом ця фраза звучить ще двічі в п'ятій частині. У сьомій частині шепіт трансформується у фразу-зітхання “Alas, Poor Sarah...” («На жаль, бідна Сара...»). У вокально-мелодійну партію солістки влітаються речитативно-декламаційні фрази. І все ж, незважаючи на те, що на початку восьмої частини звучить песимістичний “Does one care?” («Кому тепер це треба?»), завершує оперу катартичне просвітлення – “Yet I think, Yet I swear, sometimes the soul took fire, sometimes the God was there...” («Все ще я думаю, все ще я присягаюсь, іноді моя душа спалахувала, іноді Господь був зі мною...»).

Висновки. Аналітичне вивчення музичного тексту «Божественної Сари» Ю. Гомельської дозволяє визначити як одну з провідних ознак її авторського стилю надзвичайну увагу до художньо-образної деталізованості та яскравої емоційності того дійства, що розгортається на сцені. Це підтверджується скрупульозною ретельністю й уважністю до виписування темпових, метричних, агогічних, характерологічних, звуко-колористичних (від подробиць звуковидобування до тонкощів вокального інтонування та говоріння) ремарок. Очевидно, що композиторка намагалася ставити перед виконавцями послідовно роз'яснене завдання, для повного та художньо завершеного здійснення задуманого. З боку формотворення в опері є наявними окремі риси рондальності, адже протягом усього твору можна спостерігати включення епізодів з повторюваним матеріалом, що наближає їх за їхнім функційним призначенням до рефрену. Пластичне рішення, акторська гра, перебування артистів на відкритому майданчику, надзвичайна важливість театральних ефектів та прийомів, практично повна відсутність декорацій – усе це дозволяє відзначити вдалість авторського визначення твору як опери-сцени.

Таким чином, у творчості Юлії Олександрівни Гомельської найбільш помітними стилістичними тенденціями у творах камерного оперного жанру стають граничне скорочення часу звучання, той лаконізм, який дозволяє утримувати увагу слухача на головній ідеї твору – на образі героїні у всій повноті її переживань та почуттів; вибір словесної основи відповідно до загального задуму, включаючи при цьому слово до музично-виразних прийомів, тобто, користуючись ним як частиною музичного цілого. Усі композиційні прийоми, що використовуються композиторкою, підпорядковуються загальній ідеї діалогу, зокрема й на рівні музичної мови.

У творчості Ю. Гомельської виявляється особлива увага до найдрібніших рухів людської душі, пов'язана з пошуком нової якості звучання музики шляхом запровадження нових, незвичайних колористичних фарб та тембрових ефектів, поєднання різних логік музичного мислення. Водночас у камерних операх та монооперах Ю. Гомельської яскраво виражається загальна спрямованість на створення психологічних портретів, основою яких є прагнення передати складні емоційні стани героя, зафіксувати «кульмінаційні» моменти його переживань.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. К философии поступка. *М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов*. Киев : Наукова думка, 1994. С. 9–68.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Москва : Музыка, 1989. Вып 1. 268 с.
3. Бондаренко Т. Про традиції П.І. Чайковського в музичній мові українських композиторів. *Чайковський та Україна*. Київ : КДК ім. П.І. Чайковського, 1991. С. 197–217.
4. Гительман Л. Сара Бернар. Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция. Англия. Италия. США : хрестоматия. Санкт-Петербург : СПб ГУП, 2002. С. 160–180.
5. Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2-х томах. Киев : Дух і літера, 2015. Т. 1. 504 с.
6. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–48.
7. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность : монография. Одесса : Астропринт, 2012. 264 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1994). To the philosophy of action. *M.M. Bakhtin. Works of the 1920s*. Kiev: Naukova dumka [in Russian].
2. Bobrovsky, V. (1989). Thematism as a factor of musical thinking. Moscow: Music. Issue 1 [in Russian].
3. Bondarenko, T. (1991). On the traditions of P.I. Tchaikovsky in the musical language of Ukrainian composers. *Tchaikovsky and Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Gitelman, L. (2002). Sarah Bernard. Foreign acting of the XIX century. France. England. Italy. USA: Reader. Sankt-Peterburg : SPb GUP [in Russian].
5. Lunina, A. (2015). Composer in the mirror of modernity: in 2 volumes. Kiev: Spirit and letter. Vol. 1 [in Russian].
6. Medushevsky, V. (1980). Man in the mirror of intonation. *Soviet music*. 1980. No. 9. [in Russian].
7. Osadchaya, S. (2012). Theoretical aspects of the study of the Orthodox singing tradition: history and modernity: monograph. Odessa : Astroprint [in Russian].

УДК 7.036,08:791.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-4>**Євгенія Олександрівна Морєва**

ORCID: 0000-0003-4342-7242

кандидат мистецтвознавства, доцент

Приватного закладу вищої освіти «Академія кіно та нових медіа»

ginasea@ukr.net

РОЛЬ МУЗИКИ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ В КІНОМИСТЕЦТВІ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ КОМПОЗИТОРА

Мета роботи. Стаття присвячена особливому роду композиторської творчості Альфреда Шнітке – роботі в кіно. З'ясовано, яким чином взаємозбагачувався його досвід у кінематографічній та музично-академічній сферах, а також виявлено вплив екранних засобів на творчий метод композитора. **Методологія дослідження.** Використано системний метод, за допомогою якого розкрито особливості періодизації кіномузики А. Шнітке, а також визначено роль полістилістики в цьому жанрі. Функційний метод застосований в аналізі взаємодії прийомів музичних і екранних засобів. **Наукова новизна** полягає в тому, що, попри величезний досвід композитора в кіноіндустрії, сьогодні децю бракує досліджень у цій галузі його творчості, немає системного підходу в цьому питанні, в основному кіномузика розглядається в загальному контексті творчої спадщини композитора. Робота в кіно супроводжувала композитора протягом усього творчого життя і вплинула на формування композиторського методу митця. У даній статті аналізується кіномузика, яка незаслужено залишається поза увагою дослідників: до фільмів «Школа витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем», 1987 року та «Екіпаж» 1979 року, отже, ця прикра несправедливість частково компенсована. **Висновки.** Кіномузика Альфреда Шнітке має не другорядну роль щодо його академічної спадщини, а вбудована у структуру творчого методу композитора так, що нерозривно пов'язана з іншими жанрами. Саме робота в кіно створила умови для появи самобутнього почерку композитора. Попри заперечення композитора, його досвід роботи в кіно створює окрему видатну сторінку його творчості, за сприятливих умов він міг би передати його послідовникам, започаткувати потужну школу кіномузики. Можна сказати, що сам композитор пройшов цей шлях, інтуїтивно знаходячи ті влучні прийоми, які стали візитівкою його композиторського методу не тільки в кіно, а і в інших жанрах академічної музики. Багаторічна робота в кіно створила впізнавану інтонаційну систему, яка водночас була цікавою для професіоналів та зрозумілою для широкого загалу (кіноглядачів).

© Морєва Є. О., 2021

Отже, кіномузика у творчості А. Шнітке відіграла визначальну роль та відкрила нові обрії в галузі кіномузики загалом.

Ключові слова: кіномузика, Альфред Шнітке, полістилістика, композиторський метод, музичні та візуальні засоби виразності.

Moreva Eugeniya Oleksandrivna, Ph. D., Associated Professor of the Private Establishment of Higher Education “Film and new media academy”

The role of Alfred Schnittke’s in cinema and its influence of the composer’s creative method

Research objective. *The article is devoted to a special kind of compositional art of Alfred Schnittke – his work in cinema. It is found out how his experience in the cinematographic and music-academic spheres was mutually enriched, as well as the influence of screen means on the composer’s creative method was revealed. The methodology. A systematic method is used, which reveals the peculiarities of the periodization of Schnittke’s music works in cinema, as well as the role of the polystylistics in this genre. Functional method of application in the analysis of interaction of the methods of musical and screen means. The scientific novelty is that, despite the composer’s vast experience in the film industry, today there is a lack of research in this area of his work, and there is no systematic approach to this issue, film music is considered in the context of the general creative heritage of composer. Work in cinema accompanied the composer throughout his creative life and influenced the formation of the artist’s creative method. This article analyzes film music, which undeservedly remains out of the attention of researchers, there is “School of Fine Arts. Landscape with Juniper”, 1987 and “Crew”, 1979. Thus this unacceptable injustice is partially compensated. Conclusions. Alfred Schnittke’s film music has not a secondary role comparatively to his academic heritage, and built into the structure of the composer’s creative method so that it is inextricably linked with other genres. It was the work in cinema that created the conditions for the appearance of the composer’s original handwriting. Despite the composer’s objections, the composer’s experience in cinema creates a separate outstanding page of his work, and under favorable conditions he could pass it on to his followers by starting a powerful school of film music. We can say that the composer himself went this way, intuitively finding the right techniques that have become the hallmark of his compositional method not only in cinema but in other genres of academic music. Many years work in cinema have created a recognizable intonation system, which is both interesting for professionals and understandable to the general public (moviegoers). Thus, film music in the work of A. Schnittke mattered and opened new horizons in the field of film music in general.*

Key words: *Music of cinema, Alfred Schnittke, polystylistics, compositional method, musical and visual means of expression.*

Актуальність теми дослідження. Музика для кіно супроводжувала композитора всі роки його професійної кар’єри. Його спадщина налічує 85 кіноробіт, але не вся музика була написана А. Шнітке для кіно або мультиплікації, є фільми,

у яких використовувалася музика без безпосередньої участі композитора або вже після його смерті. Перший досвід у кіно він отримав у двадцятивосьмирічному віці (за деякими свідченнями – раніше), А. Шнітке як композитор пройшов еволюційний шлях не тільки в цьому жанрі, але і в індивідуальному стилі: від експериментального авангарду до власного авторського індивідуального стилю, важливим є те, що саме його кіномузика зазнала найбільш суттєвого оновлення.

Мета дослідження. Стаття присвячена особливому роду композиторської творчості Альфреда Шнітке – роботі в кіно. З'ясовано, яким чином взаємозбагачувався його досвід у кінематографічній та музично-академічній сферах, а також виявлено вплив екранних засобів на творчий метод композитора. **Наукова новизна** полягає в тому, що, попри величезний досвід композитора в кіноіндустрії, сьогодні децю бракує досліджень у цій галузі його творчості, немає системного підходу в цьому питанні, кіномузика розглядається в загальному контексті творчої спадщини митця. У статті аналізується кіномузика, яка незаслужено залишається поза увагою дослідників: до фільмів «Школа витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем» (1987 р.) та «Екіпаж» (1979 р.).

Виклад основного матеріалу. Періодизація кіноробіт композитора спирається не тільки на загальну систематизацію його творчості, але й на тематику, жанрове ранжування і проблематику самого кіно: проте розподіл на ігрове художнє кіно, теледраматургію, документалістику або мультиплікацію не такий важливий, як сюжетика та зміст екранного твору. На початку кар'єри А. Шнітке як кінокомпозитор працював у фільмах, які мали в основі побутові сюжети, пов'язані з різними професіями (медичної, спортивної, науково-дослідницької та іншої тематики). Згодом композитор занурився в роботу в кіно, яке розкривало проблеми філософії, природознавства, психології, мистецтва як пізнання і картини світу, цей шлях привів його до створення музики до екранізацій літературно-поетичних шедеврів.

Свою діяльність в кіно А. Шнітке не вважав провідною (на відміну від Г. Канчелі), підкреслював той факт, що це були в основному роботи на замовлення, навіть виправдовувався тим, що змушений писати музику для кіно для заробітку. Це було правдою: у житті визнаного (але через деякий час) генія траплялися моменти, коли йому доводилося економити,

не вистачало на елементарні життєві потреби, тоді на допомогу приходили кінозамовлення. Варто зазначити, що оплачувалися композиторські кінороботи щедро, далеко не всі титуловані композитори мали такі можливості через те, що робота в кіно потребує особливого гнучкого підходу та постійної співпраці з режисером/продюсером. Імовірно, через це в академічних колах того часу з'явилась снобістська думка, що кіномузика не являє собою окремої цінності, композитори, які багато працюють у цьому жанрі, втрачають свою професійну репутацію та руйнують свій авторитет в очах колег, критиків і академічної слухацької аудиторії. Т. Чередниченко зазначає: «С.А. Губайдуліна, Е.В. Денисов і А.Г. Шнітке користувалися попитом у кіно та драматичному театрі, тобто у «хлібних» напрямках композиторської професії. Що ж до тягот роботи на замовлення, то вони не мають історико-політичної специфіки» [4, с. 43], музикознавець також вважає, що «вибух інтересу до творчості Шнітке спостерігається тоді, коли в композиторі поєдналися автор кіномузики і майстер новітніх композиторських технологій» [4, с. 67]. Отже, такі замовлення були затребувані, проте робота композитора залежала від режисерів. А вони, у свою чергу, не бажали провалу своїх фільмів через невдалий музичний ряд, який не вирішує художніх завдань через те, що композитор не знайомий із кіноспецифікою та не орієнтується у процесі кіновиробництва (навіть якщо він і має авторитет в академічних колах). Часто визнані композитори того часу не могли отримати такі замовлення, оскільки режисерам потрібні були мобільні, універсальні та бажано молоді композитори. Сам А. Шнітке кілька разів висловлювався про свою кіномузику в бесідах та інтерв'ю в самокритичному тоні. Наведемо кілька цитат, які визначають його ставлення до цього роду діяльності.

«Я вивчав дуже багато творів Штокхаузена, Булеза, Пуссера, намагався зрозуміти їхню техніку, «привласнити» її, тобто все це перейняти, навчитися й адекватним чином мислити. Це диктувало і певну естетику, яку я деякий час приймав і намагався себе в неї втиснути. Від цього, власне, і переживав відчуття незручності та шизофренії. Оскільки мало того, що я був змушений продавати своє тіло в кіно – і намагався себе «відмити» цією «серйозною» роботою: я відчував, що і в цьому була для мене ясна неправда. Неправда – в естетиці тодішнього музичного авангарду» [1, с. 49]. Ця цитата

є показовою не тільки за стилем висловлювання про роботу в кіно і про авангардні експерименти, якими він захоплювався тривалий час (адже його полістилістичний метод композиції народився саме в авангардний період творчості), вона характеризує його ставлення до авангарду як до можливості для деяких композиторів сховатися за умоглядною та незрозумілою для більшості стихією експерименту, проте тоді А. Шнітке тільки лише відчував це. Це він зазначав і в бесіді з Д. Шульгінім: «Я багато років працюю в кіно і роблю там бог знає що, а потім я пишу чисті серійні твори – ось цей порядок мене не влаштовує – у цьому виникає певна неправда – і там і тут» [6, с. 67].

На пряме запитання О. Івашкіна, чи викликає в автора робота в кіно неприйняття, А. Шнітке відповів досить прямо: «Так, я себе сам загнав у якусь клітку. Напевно, якщо свіжа людина зараз прийде в кіно і отримає сценарій, вона запропонує більш свіже рішення. Оскільки не скута звичним внутрішнім стереотипом. Тому мені треба було з кіно бігти, що я і зробив (в останній фразі А. Шнітке видає бажане за дійсне: він, починаючи з 1962 р., писав музику для екрану раз або декілька разів на рік, винятком були лише 1978, 1983, 1996 рр. – Є. М.)» [1, с. 53].

А. Шнітке також нарікав на те, що кіномузика негативно вплинула на його стиль та систему інтонаційності. Водночас він, порівнюючи свій досвід у кіно з аналогічним досвідом В. Сильвестрова, стверджував, що вплив кіномузики на симфонічні твори його українського колеги є навіть позитивним.

Розмірковуючи про функцію музики в кіно, він зазначав: «Композитор, який працює в кіно, неминуче стикається із цим ризиком. Недарма в Америці є професія *composer*, *Hollywood-composer* – це зовсім інша професія. На сучасному Заході жоден гідний композитор, який поважає себе, у кіно не працює. Кіно не може не диктувати композитору своїх умов» [5, с. 332–349]. Це радикальне висловлювання А. Шнітке далеко від реального стану речей: у світі (не тільки в Америці) справді є професія кінокомпозитора, якій навчаються за спеціальними освітніми програмами, і це зовсім не означає, що вона за рангом нижче професії академічного композитора. Такі спеціалізації композитори отримують ще в період навчання в консерваторіях та музичних академіях, і від цього залежить їхня майбутня творча кар'єра. Водночас

академістам не заборонений шлях у кіно — досить згадати кінороботи К. Пендереського (наприклад, «Рукопис, знайдений у Сарагосі» В. Хаса) або Д. Лігеті (наприклад, «Космічна Одиссея» С. Кубрика). Шнітке навіть назвав стиль своєї першої симфонії поєднанням кіно та робочого столу. Але наведене висловлювання композитора, імовірно, стосується особистої емоційно-психологічної, навіть фізіологічної втоми через перевантаженість від роботи над кінозамовленнями: це потребувало багато часу, залишалось мало часу та творчих сил на ті твори, які він планував сам.

«Зустріч з Ноно, ось це «підслуховування», що залишило незабутнє художнє враження <...> Саме тоді я зрозумів остаточно, що мені потрібно вчитися. І сам Ноно говорив мені про це. Пам'ятаю, що коли він запитав мене, яку кількість творів Веберна я проаналізував, то мені неважко було на це відповісти, тому що я в той час взагалі не аналізував творів цього композитора <...> Із цього моменту я остаточно зайнявся вивченням партитур нової для себе музики <...> В основному ж доводилося працювати вночі, оскільки день забирала робота для кіно» [6, с. 18–19].

А. Шнітке високо цінує і не приховує цього у висловлюваннях про філософсько-поетичне й авторське кіно, згадує імена А. Тарковського й І. Бергмана: «Найвищі досягнення кіно для мене пов'язані із цими двома іменами, у їхніх фільмах — величезна стисла сила за малої кількості тексту» [2, с. 44]. На жаль, композитор не до кінця пояснив, чому він вважає, що в таких режисерів писати музику є своєрідним сходженням до естетичного Парнасу (але водночас помилявся, адже працювати з такими режисерами, які максимально заощаджують звукові засоби, — складне завдання, не випадково, що на кіномайданчику разом з А. Тарковським вдалося «втриматися» тільки композиторам В. Овчіннікову й Е. Артем'єву). Імовірно, А. Шнітке мав на увазі можливість широкого вибору музичних виразних засобів, які могли підкорити собі більшість екранних засобів, отже — проявити свою творчу індивідуальність.

Згадуючи про Д. Шостаковича, А. Шнітке висловив досить суперечливу ідею, ставлячи його роботи в кіно на нижчий щабель стосовно робіт в академічних жанрах (причому для нього це був незаперечний факт), проте все ж він був влячний Д. Шостаковичу за кіно- і театральну музику:

«Якби Шостакович був більш вольовою <...> людиною та дослухався би до всієї критики оточення та всіх своїх мук, то він цією б волею себе знищив, беручи до уваги його виняткову багатогранну діяльність і в кіно, і в театрі тощо. Але в нього, слава Богу, не було її» [6, с. 87].

Сформоване в композитора ставлення до роботи в кінематографії ніяк не вплинуло на якість написаної ним кіномузики, що він кілька разів підкреслював у різних інтерв'ю та бесідах.

Перші проби на кіномайданчику вже заявили про нього як про перспективного кінокомпозитора для режисерів. Його роботи у фільмах «Вступ» режисера І. Таланкіна (1962 р.), «Пригоди зубного лікаря» режисера Е. Клімова (1965 р.) свідчать про гнучкість композиторського мислення та здатність точно розуміти поставлені завдання, орієнтуватися в різній кінотематиці, що і відкрило йому дорогу у велике кіно (і в цьому йому допоміг метод полістилістики, який щедро використовувався автором у його кінороботах, особливо прийоми колажу).

Суперечливі висловлювання А. Шнітке про свою діяльність у кіно спостерігалися регулярно: «Якось Елема Клімова й Альфреда Шнітке було запрошено до угорського посольства, де демонстрували фільм «Спорт, спорт, спорт». Режисер представив композитора та додав: ви його не знаєте, на концертних майданчиках його не виконують, звучить тільки його музика в кіно, чого він, напевно, соромиться. Шнітке скочив із місця і став гаряче заперечувати: він аж ніяк не соромиться, робота йому дуже подобається, і він її любить» [3, с. 94].

В Альфреда Шнітке були і взаємно улюблені режисери, серед них виділяється кінорежисер і мультиплікатор Андрій Хржановський, з яким вони разом працювали над «Скляною гармонікою» (1968 р.), «Метеликом» (1972 р.), «У світі байок» (1973 р.), «Восени» (1974 р.), «Я до вас лечу у спогадах» (1977 р.), «І з вами знову я» (1980 р.), «Школою витончених мистецтв. Пейзаж з ялівцем» (1987 р.). Але традиційно мистецтвознавці виділяють «Світ байок», проте, на наш погляд, незаслужено залишають поза увагою кращу спільну роботу режисера і композитора «Школа образотворчих мистецтв. Пейзаж з ялівцем». У цій короткометражці йдеться про естонського репресованого художника Юло Соотере, і вся картина (напіванімаційна, напівхронікальна) супроводжується

демонстрацією його живопису. Багато цікавих збігів пов'язано із цим фільмом, що створюють ланцюжок асоціацій із явищами та подіями, які не перетинаються ані в часі, ані у просторі. Фільм починається інструментально-хоровим вступом із використанням мікрополіфонії і сонорних прийомів, що у звучанні хорової звукової маси близькі звучанню синтезованим спектрами. Відомо, що в А. Шнітке є тільки єдиний досвід у галузі електронної музики – «Потік» (1968 р.) з використанням єдиного згенерованого тону та подальшим його спектральним розшаруванням. Стилістично твір можна віднести до напрямку ембієнт, який став популярним у 80–90-х рр. У фільмі також згадується прізвище відомого архітектора Ле Корбюзьє, який побудував свій знаменитий павільйон – концертний зал «Філіпс», відкритий у 1958 р. у Брюсселі, і запросив для створення звукового наповнення Е. Вареза, засновника електронної музики, який для цього проєкту написав свій останній твір «Електронну поему» (за участю Я. Ксенакіса). Через рік у СРСР був побудований перший фотоелектронний спектральний синтезатор АНС військовим інженером Є. Мурзіним, на якому були виконані «Потік» А. Шнітке, а також деякі фрагменти з його кіномузики. На жаль, композитор мало експериментував зі звуковим синтезом, хоча і цікавився цим напрямом, але академічний інструментарій не відпускав композитора в синтетичну стихію (імовірно, тому, що він мало писав для кінофантастики). Фільм А. Хржановського є глибоким і цікавим, музика супроводжує художній задум і відкриває його невідомі горизонти, не можна не сказати про автоцитати – Каденцію з *Concerto-grosso № 1* і фрагмент альтового концерту (можливо, А. Шнітке вважав ці твори найбільш популярними і впізнаваними для широкої кіноаудиторії. Каденція з *Concerto-grosso № 1* використовувалася композитором у кіно не раз, що також підтверджує цей імовірний мотив звернення композитора до автоцитати – Є. М.).

Звуковий синтез знайшов відображення в кіномузиці А. Шнітке, хоча не настільки різноманітно та широко, як в інших композиторів. У зв'язку із цим треба сказати про синтезований вокально-хоровий фрагмент до фільму О. Мітті «Екіпаж» (1979 р.), який звучить у напружений момент стрічки, коли ще не ясна доля екіпажу та пасажирів. У цій зворушливій сцені зустрічаються поранений та обморожений

помічник пілота В. Нінароков (А. Васильєв) і закутаний у ковдру маленький хлопчик, який сховався в куті хвостового відсіку (хвіст згодом відірве під час посадки з реверсним гальмуванням). На жаль, про роботу композитора в цьому фільмі написано мало, а більше уваги приділяється спільній роботі А. Шнітке й О. Мітті у фільмі «Розповідь про те, як цар Петро арапа женив», хоча, на наш погляд, «Екіпаж» – це одна з найпотужніших співпраць режисера і композитора. Можна говорити про недоліки фільму (свого часу його критикували за невідповідність строго технічних деталей), але музична робота є бездоганною, є дивним, що тільки В. Холопова двічі згадує цю кінороботу композитора у своїй монографії «Композитор Альфред Шнітке». Музикознавець наполягає, що основним методом роботи композитора в кіно був метод контрапункту, але, на наш погляд, це досить суперечливе висловлювання, оскільки він був неперевершеним практиком і професіоналом у цій галузі і використовував всі можливі музично-кінематографічні прийоми. У фільмі це яскраво демонструє напружена пасакалія, яка супроводжує кадри відриву літака від вже охопленої вогнем злітної смуги: нові поліфонічні нашарування разом із появою в «остинатному» режимі тексту на табло «До зльоту не готовий». На жаль, кінодосвід А. Шнітке в «Екіпажі» та прийоми, винайдені композитором, ніяк не відбилися на кінороботі А. Сільвестрі у фільмі Р. Земекіса 2012 р. з однойменною назвою (інший варіант назви – «Політ»). Імовірно, американський композитор знав про перший радянський фільм-катастрофу, проте не скористався цікавими прийомами поєднання музичного та візуального рядів, які були знайдені А. Шнітке. Пояснення можна знайти в тому, що у фільмі Р. Земекіса йдеться не стільки про катастрофу (якій загалом відведено кілька хвилин екранного часу), скільки про подальше кримінально-психологічне розслідування та судовий процес над пілотом.

Висновки. Стилістичні, образні, сюжетні й асоціативні паралелі, які ми зазначили у статті, відкривають світ кіномузики А. Шнітке в тому обсязі, що досить демонструє метод композитора в кіно і дозволяє не залучати до аналізу не менш цікаві та знакові роботи композитора в кіно. Автор проявляє абсолютний універсалізм свого творчого підходу та відповідність у кожному конкретному сюжету. Отже, багаторічна практика на кіномайданчику відіграла важливу роль

у становленні композиторського мислення, і багато знахідок у його академічній музиці походять із його кіномузики, у ній відчувається вплив кіномонтажу й інших методів роботи з екранними творами (безумовно, і навпаки). Таке взаємозбагачення можливе тільки за умови різних родів композиторської діяльності, що і дало світу феномен Альфреда Шнітке.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ивашкин А. Беседы с композитором Шнитке. Москва : РИК Культура, 1994. 302 с.
2. Холопова В. Дух дышит, где хочет. *Наше наследие*. 1990. № 3. С. 42–46.
3. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Аркаим, 2003. 253 с.
4. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 572 с.
5. Шахназарова Н. Новая жизнь традиций в советской музыке. *Статьи и интервью*. Москва : Советский композитор, 1989. С. 332–349.
6. Шульгин Д. Беседы с композитором. Москва : Деловая лига, 1993. 111 с.

REFERENCES

1. Ivashkin, A.V. (1994) Conversations with the composer Schnittke. Moscow: RIK Culture, 1994. [in Russian].
2. Kholopova, V.N. (1990) The spirit breathes where it wants. *Our legacy*. 1990. № 3. P. 42–46. [in Russian].
3. Kholopova, V.N. (2003) Composer Alfred Schnittke. Moscow : Arkaim, 2003. [in Russian].
4. Cherednichenko, T.V. (2002) Musical stock. 70'th. Problems. Portraits. Cases. Moscow: New literary review, 2002. [in Russian].
5. Shakhnazarova, N.G. (1989) New life of the traditions in Soviet music. *Articles and interviews*. Moscow: Soviet composer, 1989. P. 332–349. [in Russian].
6. Shulgin, D.I. (1993) Conversations with the composer. Moscow : Business league, 1993. [in Russian].

УДК 78.071.1(477)(092):782]:78.01«18»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-5>**Олена Миколаївна Яструб**

ORCID: 0000–0001–7503–7543

*здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня «доктор філософії»
першого року навчання (кафедра інтерпретології та аналізу музики),**викладач кафедри хорового диригування**Харківського національного університету мистецтв**імені І. П. Котляревського**olenayastrub@gmail.com*

ОПЕРА «РІЗДВЯНА НІЧ» М. ЛИСЕНКА: УКРАЇНЬКА КАРТИНА СВІТУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає в актуалізації опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» (1872 рік) у сучасному дослідницькому дискурсі – як увиразнення національної української картини світу. **Методологія дослідження** спирається на залучення історіографічного, жанрового, структурно-функціонального методів. **Наукова новизна** полягає в залученні категорії «картина світу» як когнітивного інструменту під час вивчення музичних артефактів національної музичної культури, в даному разі – першої видатної української опери без розмовних діалогів на українській мові. **Висновки.** На підставі здійсненого дослідження узагальнено прояв визначальних критеріїв української картини світу, виявлених в опері «Різдвяна ніч» М. Лисенка: спадкоємність (апелювання до усталених засад народнопісенної традиції та обрядових дійств – традиційної звичаєвості загалом); духовність (утілена через звернення до відповідних жанрів народнопісенної традиції, пов'язаних з спіівуванням Різдва Христового, які звучать в опері в хорових епізодах і сценах); музичний логос (наслідування принципів народного багатоголосся на рівні музичної мови, що втілюється в хорових епізодах та сценах опери). Ознайомившись з наявними в наш час аудіозаписами опери «Різдвяна ніч» (1952, 1958 та 1992 років), доходимо висновку про вирішальне значення хорових сцен в опері та цінності кожної із задіяних М. Лисенком колядок, вилучення яких з опери унеможливило втілення художнього задуму в повноті. Завдяки унікальній художній концепції оперного шедевра М. Лисенка слухач сьогодення здатен осягнути велич національної традиції в її спадкоємних зв'язках. «Різдвяна ніч» постає втіленням української картини світу ХІХ століття, дослідження якої, як і інших знакових явищ національної музичної культури, у наш час

© Яструб О. М., 2021

з історичної дистанції відкриває перспективу її оцінки і значення під кутом зору національної самосвідомості культури.

Ключові слова: оперна творчість М. Лисенка, хор, українська картина світу, колядка, духовність.

Yastrub Olena Mykolaivna, Candidate for Creative Postgraduate Studies (Doctor of Arts) at the Department of Interpretology and Music Analysis, Lecturer at the Choral Conducting Department of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

M. Lysenko's "The Christmas Night": a Ukrainian worldview in the XIX century

Research objective. The purpose of the work is to actualize M. Lysenko's opera "The Christmas Night" (1872) in modern research discourse – as an incarnation of the national Ukrainian worldview. **The methodology** is based on the involvement of historiographical, genre, structural and functional methods. **The scientific novelty** is expressed in the involvement of the category "worldview" as a cognitive tool of analysis in the study of musical artifacts of national musical culture, in this case – of the first outstanding Ukrainian opera without conversational dialogues to the Ukrainian text, that is "The Christmas Night" by M. Lysenko, which opens the prospect to study the composer's operatic heritage, taking into consideration the system-forming function of the worldview as a scientific model of cognition. **Conclusions.** Based on the study, the fundamental criteria of the Ukrainian worldview, found in the opera "The Christmas Night" by M. Lysenko, were summarized: continuity (an appeal to the established principles of folk song tradition and rituals – traditional customs in general); spirituality (embodied through the appeal to the relevant genres of the folk song tradition associated with the celebration of Christmas, which are heard in the opera in choral episodes and scenes); musical logos (reconstitution of the principles of folk polyphony at the musical language level, embodied in choral episodes and scenes of the opera). After reviewing the current audio recordings of the opera "Christmas Night" (1952, 1958 and 1992) we come to the conclusion about the crucial importance of choral scenes in the opera and the value of each carol used by M. Lysenko. Thanks to the unique artistic concept of M. Lysenko's operatic masterpiece, a modern listener is able to comprehend the greatness of the national tradition in its hereditary relations. "The Christmas Night" is the embodiment of the Ukrainian worldview of the XIX century, the modern study of which, like other significant phenomena of national musical culture, from a historical distance opens the prospect of its evaluation and importance from the point of view of national cultural consciousness.

Key words: M. Lysenko's opera, choir, Ukrainian worldview, carol, spirituality.

Актуальність теми дослідження зумовлена науковим інтересом до творчості Миколи Віталійовича Лисенка, як відомо, – основоположника української національної

композиторської школи, фольклориста, піаніста, диригента, громадського діяча, автора духовного гімну України «Боже, великий, єдиний» тощо. Оперна спадщина митця становить значний потенціал для її наукового осягнення і в XXI столітті. 3-поміж ґрунтовно досліджених і знаних слухачеві опер митця, включених у репертуар оперних театрів сьогодення, затребуваним у науковій царині і сучасному культуротворчому процесі вбачається актуалізація інших, не менш знакових оперних шедеврів М. Лисенка. Як відомо, композитор є автором перших в Україні дитячих опер («Коза-дереза», 1880 р.; «Пан Коцький», 1891 р.; «Зима і весна», 1892 р.). Такі опери, як «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» (свого роду оперний триптих на сюжети повістей М. Гоголя), на думку дослідників, стали «епіцентром оперних новацій композитора» [3, с. 188–189].

«Різдвяна ніч» визначається дослідниками як перша видатна українська опера без розмовних діалогів на український текст [8, с. 363]; як перша українська опера-колядка [3, с. 7]. Отже, прицільного наукового дослідження заслуговує «Різдвяна ніч», що стала фактично першою оперою митця, яка здобула широке визнання (постановки в Києві, Одесі, Львові) та пошану за життя композитора. Саме в цій опері втілились перші визначні новаторські принципи М. Лисенка в оперному жанрі, що визначають її знакову роль в історії національної музичної культури.

Мета дослідження полягає в актуалізації опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» (1872 р.) у сучасному дослідницькому дискурсі — як вираження національної української картини світу.

Наукова новизна. У науковій статті методологічним підґрунтям дослідження опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка обрано *картину світу* як когнітивний інструмент, що в системі категорій аналізу музики враховує й увиразнює шкалу ціннісних орієнтирів української музичної культури, за визначенням дослідників¹, і відкриває перспективу подальшого розроблення дослідження оперної спадщини композитора як цілісності, зважаючи на системоутворювальну функцію картини світу як наукової моделі пізнання.

¹ У даному дослідженні ми спираємось на розробку картини світу як музичної парадигми, запропоновану в дисертаційному дослідженні І. Романюк ««Картина світу» у системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)» [16].

Виклад основного матеріалу. З-поміж розмаїтих музично-виконавських сфер хорово творчість є провідною як основа української музичної культури, за О. Бенч [1]; вона наділена «генетичним кодом» музичного мислення як жанрова домінанта національної української картини світу, за І. Романюк [16, с. 3]. Як визначає дослідниця, «саме традиція хорового співу є репрезентантом національної ментальності протягом багатьох століть (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості – в акапельному та симфонічно-хоровому різновидах)» [там само].

Картина світу, за І. Романюк, – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємозумовленість зовнішньої комунікації (мови / логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкта спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору) [16, с. 7].

У даній статті дослідницьку увагу зосереджено на хорових епізодах і сценах опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка, зважаючи на їхню вирішальну роль в увиразненні української картини світу (музичний логос картини світу). Репрезентація в оперному жанрі традиції автентичного гуртового співу, утілена саме в хорових епізодах та сценах, що постає значущою новацією композитора і надає їм вагомої ролі у драматургії опери. Спробуємо, послуговуючись залученням картини світу як когнітивного інструменту дослідження явищ національної музичної культури, на окремому прикладі увиразнити прояв її критеріїв, визначених І. Романюк, як-от: *спадкоємність* «як закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди тощо»; *духовність* як «ціннісна семантика релігійного досвіду в українській культурі»; *музичний логос* як «система принципів музичного мислення як семіотичний об'єкт» та відповідний йому часопростір [16, с. 13].

М. Лисенко, як відомо, є автором музики до 14 оперних сюжетів із різноманітною образною сферою. Опера «Різдвяна ніч», створена в 1872 р., стала фактично першою масштабною оперою митця на чотири дії без розмовних діалогів на український текст, після незакінченої опери «Гаркуша» й опери-саатири на дві дії «Андріашіада» [8, с. 363]. М. Лисенко серед перших у музично-театральному мистецтві втілює сюжет повісті «Ніч проти Різдва» М. Гоголя.

Передусім убачаємо за доцільне зацентрувати на окремих фактах, надати твердження та спогади різних авторів, віднайдені в наукових та публіцистичних джерелах, написані в різні роки, що розкривають підхід М. Лисенка в роботі над оперою «Різдвяна ніч» і увиразнюють здійснені в ній новації.

До київської постановки 1874 р. було запрошено автора лібрето та режисера опери «Різдвяна ніч», одного з корифеїв першого українського професійного театру *Михайла Старицького*; видатного українського етнографа і фольклориста, автора слів Гімну України *Павла Чубинського*; відповідав за декорації, костюми та реквізити один з основоположників української етнології, антропології й археології, дослідник *Федір Вовк*. Доходимо висновку, що навколо М. Лисенка гуртувався цвіт української еліти². Працьовитість і етнографічна точність митця супроводжували весь період роботи над оперою «Різдвяна ніч». Наведемо цитату зі «Спогадів про батька» Остапа Лисенка: «Не один пуд солі ми з Михайлом (Старицьким – *О. Я.*) з’їли, не один віз паперу перевели, – згадував батько, – поки добрались до гоголівської «Різдвяної ночі» [11, с. 98].

Зі слів Олени Пчілки, які наводить Р. Скорульська, стає відомо, що на репетиціях були присутні відомі вчені, історики, етнографи, що вказували на важливі аспекти втілення на сцені народного побуту, особливостей вимови тексту опери [17].

Етнограф та музикознавець Люцій Кобилянський, який був учасником хору М. Лисенка, так визначає роль опери «Різдвяна ніч»: «Се не просто молодий композитор виставляв свою першу оперу – се першу українську оперу виставляв перший український композитор з європейською вищою музичною освітою» [6, с. 223]. Л. Кобилянський став свідком такого діалогу під час антракту: «– І охота отсе вам, Миколо Віталійовичу, вовтузитись з тією «хахлаччиною». Вона ж вам не дасть ані слави, ані хліба. Облиште! <...> Вам Бог дав талант не на те, щоб його отак марнувати. А Лисенко, вклонившись низенько, одказує: – Спасибі вам велике за вашу пораду! Але, вибачайте, – «теплий кожух, та не на мене шитий». Я дякую

² М. Лисенко листувався з І. Франком, І. Нечуєм-Левицьким, Г. Барвінок, П. Кулішем та іншими видатними постатями і діячами культури України.

Богові за його велику милість до мене і заприсягаюсь той талан, що його послав мені Господь, присвятити тільки своїй рідній Україні і служити їй до кінця мого віку!» [6, с. 225].

Олена Пчілка пізніше напише про постановку опери в 1874 р.: «Можливо, що колись-там ставитимуть «Різдвяну ніч» Лисенкову хитрі-мудрі «оформники» й режисери, а виконуватимуть видатні оперні співці й співачки; та чи буде в усіх тих митців стільки етнографічного знання й розуміння українського життя, побуту, стільки бажання вірно подати його, без пересади, без чудернацтва?» [15, с. 111].

«Різдвяна ніч» постала як результат самобутньої композиторської інтерпретації М. Лисенком жанру опери в умовах історико-культурного періоду, що пов'язаний в історії України зі зростанням національного руху та самосвідомості. Музикознавець та диригент Я. Полфьоров визначає такі прикметні ознаки даного періоду: «<...> українська культура іде під яскраво виявленим національним ренесансом, боротьба за національну незалежність, ствердження свого національного буття» [14, с. 6].

До новаторських ознак опери «Різдвяна ніч» Л. Корній відносить створення М. Лисенком дійових народних сцен, у яких відтворено обряд колядування [8, с. 366]. У рецензії І. Франка на постановку опери 17 грудня 1890 р. дізнаємось: «Музика, яку до цього лібретто написав Лисенко, принаймні у своїй вокальній частині, наскрізь народна, українська <...>. Нарешті, чільне місце в цій опері займають хори» [18]. Побут українського села став тим тлом в опері, на якому розгортається історія кохання Вакули й Оксани. «Колядкові» хорові епізоди, за термінологією Л. Корній [8, с. 379], своїм піднесеним, величним, святковим образним строєм вносять контраст до попередньої дії. Т. Булат і Т. Філенко вказують, що хори стають лейтмотивом свята в опері та одним із важливих чинників драматургічного розвитку: «Композитор вивів народну колядку і щедрівку на рівень оперної драматургії» [3, с. 191].

Зупинимось детальніше на хорових сценах і епізодах опери «Різдвяна ніч». «Колядкові» хорові епізоди супроводжують першу та другу дії опери і представлені у звучанні колядок: «Добрій вечір тобі, пане господарю», «Чи дома, дома бідная вдова» (І картина першої дії); колядки / духовного канту «Ой дивнес народження Божого сина», колядки «Чи дома, дома бідная вдова» (звучить вдруге) та великої хорової сцени першої

дії II картини («Ходив, походив місяць по небі», «Ой співали три янголи»).

Перший «колядковий» хоровий епізод опери (I картина першої дії) представлений у моносцені, пов'язний з експозицією образу головної героїні Оксани, колядкою «Добрый вечер тобі». Розпочинається її звучання із приспіву за сценою «Радуйся, ой радуйся земле!», авторська ремарка у клавірі: «Стиха співають за сценою, з дуже невеличким хіба підвищенням». Можна припустити, композитор застосовує такий виконавський прийом, спрямований на досягнення «автентичності» звучання. За словами І. Куриляк, поява першого заспіву колядки, який звучить другим планом, відіграє «роль образного камертона» [9, с. 96].

Хорова фактура заснована на засадах музичної стилістики народнопісенної традиції (унісони в кадансах, синхронність за вертикаллю, паралельний рух секстами, розвиненість партії баса), що загалом створює відповідний звуковий акустичний та тембральний простір. В оркестровій партії звучать тематичні елементи колядки (вкраплення піцикато), що надає всій фактурі підголосковості та зображальності. У партії валторни квінтовий витриманий тон (два такти) сприймається як органічна складова частина хорової фактури. Лише в завершальному кадансовому звороті з'являються ознаки щільної гомофонно-гармонічної фактури, що зумовлює компактність звучання.

Після завершення урочисто-піднесеного звучання колядки за сценою в чоловічому виконанні жіноча група хору *attacca* заспіває іншу колядку «Чи дома, дома бідная вдова» у світлому однойменному ладі (*D-dur*) на тлі витриманого тонічного органного пункту в оркестрі (у дерев'яних духових). Звернемо увагу, що це один із небагатьох прикладів хорової фактури в опері, де заспівають у два голоси. Поява нової ритмоформули (3/4) з нерівномірним збігом сильної та слабкої долей визначає подальший ритмічний розвиток музичного тематизму. Засобами фактурної ускладненості в розвитку голосових ліній (утілено у продовженому звучанні першої колядки на словах «Радуйся, ой радуйся земле») спостерігаємо імпровізаційну природу викладення тенорової та басової партій. Такий прийом є характерним для українського народнопісенного багатоголосся. Спостерігається підкреслення характерних зворотів та інтонацій

кожної з колядок у поєднанні з наскрізним типом розвитку. За Т. Булат, у хорах опери «Різдвяна ніч» утілена «<...> специфіка вулишнього співу, коли звучання різних за мелодією чоловічих і жіночих хорів накладається одне на одне, творячи надзвичайно цікаву поліфонію і гармонію» [3, с. 191]. Поступове динамічне зростання (*poco crescendo* протягом трьох тактів) стає сталим прийомом і вагомим чинником у побудові драматургії хорових сцен колядування в опері. У даному разі таким способом, з поступовим затиханням (*poco a poco dimin. smorzando*) закінчується звучання колядки на словах: «Що перший же празник святее Рождество, радуйся <...>». Звучання постійно послаблюється до крайньої точки, повернення початкового розміру 4/4 знаменне завершення даного епізоду.

У другому «народному» хоровому епізоді опери звучить колядка (духовний кант, за Л. Корній) у виконанні дівчат-колядниць: «Ой дивнее народження Божого Сина» з авторською ремаркою *Andante religioso* (повільно, релігійно) та *non forte* (неголосно). Таким чином підкреслюється першорядність духовного першоджерела на тлі розгортання любовної колізії головних персонажів (Оксана і Вакула). Прикметним є такий факт: М. Лисенко вважав, що «<...> людські колядки мають перевагу перед церковними, <...>, бо й у церковній колядці мотив має зв'язок із народною піснею» [13, с. 2]. Також і О. Бенч, аналізуючи етнокультурні витоки українського хорового співу, констатує: «<...> На основі обрядового хорового співу сформувалася українська церковно-музична культура, пристосовувавши первинну обрядову культуру до церковних календарних богослужінь» [1, с. 16].

Музична мова даного хорового епізоду насичена архаїчними рисами гармонізації, маємо на увазі мінливість ладу (гармонічного та натурального *d-moll*), спостерігаємо імпрізаційну природу музичного тематизму кожного із трьох куплетів, утілену, серед іншого, у появі мелодичних фігурацій у партії сопрано тощо. Композитор користується принципами народного багатоголосся, що втілюється в: октавних потовщеннях, появі унісонного заспіву на першій долі з подальшим триголосним розвитком (у другому та третьому куплетах), октавних унісонах у кадансах, терцієвих вторах, кварто-квінтових гармонічних співвідношеннях, ферматах у завершенні кожного куплета без застосування пауз.

Змальовуючи образний стрій даного хорового епізоду («*Ой дивнеє народження Божого Сина*»), звернемось до твердження О. Козаренка: «Лисенком збережена не тільки «буква» національної духовно-музичної традиції <...>, а й, що найважливіше, сам дух вітчизняної церковної музики із притаманною їй медитативністю, кордоцентризмом, тихою світлою радістю в пережитті релігійного почуття» [7, с. 122].

До третього хорового епізоду, пов'язаного з обрядом колядування, належить виконання дівчатами-колядницями «*Чи дома, дома бідная вдова*», що як лейттема опери звучить удруге.

Велика хорова сцена II картини першої дії складається із трьох колядок (парубоча «*Ходив, походив місяць по небу*» та дівоча «*Ой співали три янголи*»), де в хоровому фіналі, накладаючись одна на одну, звучать дві колядки «*Ой співали три янголи*» та «*Чи дома, дома бідная вдова*». Це – одна з найсвітліших хорових сцен опери «Різдвяна ніч» загалом (за характером звучання та темброво-інтонаційним співвідношенням хорових груп).

Наближення парубочого гурту з колядкою «*Ходив, походив місяць по небу*» (уперше в опері звучить спів *a cappella*) створює відчуття реальності обрядової події: «*Парубоча колядка оддалеки. Попереду Грицько і зіркою, Тиміш з торбою через плече. Ідуть на вулиці, через сцену, під вікно до хати. Ідучи, співають. Колядка за сценою*» [10, с. 128].

Розвиток драматургії заснований на поступовому динамічному зростанні в масштабах чотирьох куплетів (варіаційний принцип розвитку), з різними фактурними видозмінами, від унісонних проведень до прозорих імітаційних підголосків, із завершенням кожного куплета з ферматою на домінанті. В одному з листів М. Лисенка до Ф. Колесси, датованому 22 квітня 1896 р. (після написання опери «Різдвяна ніч»), композитор зазначає: «<...> Народ узагалі, співаючи гуртом, не окселентує³ однаковими підряд інтервалами; у нього унісон розходиться в сексту, далі – в октаву, терцію і далі <...>» [12, с. 270].

Поява колядки «*Ой співали три янголи*» (*B-dur*) у жіночому виконанні, «*Оддалеки, десь з другого кутка на селі чутно дівочу колядку стиха*» [10, с. 131], увиразнена зміною метру на

³ Вторить.

близькій відстані, відзначена авторською ремаркою *Larghetto religioso*, характеризується кантовим триголоссям, з наявною синкопованою ритмоформулою. В оркестровій партії преаюють тембри духових інструментів, відіграючи роль фону; уперше звучать дзвони та вкраплення піцикато струнних.

За другим заспівом звучать уже дві колядки («*Ой співали три янголи*» та «*Чи дома, дома бідная вдова*»), де поліритмічний та поліметричний хоровий масив у такому вокально-симфонічному дійстві звучить як кульмінація всієї хорової сцени з подальшим тривалим хоровим діалогом жартівливого характеру. Полішаровість вертикалі як характерна риса народної традиції одночасного виконання кількома гуртами пісень утілена в хоровому багатоголоссі під час виконання двох колядок: у чоловічому та жіночому виконанні хорового фіналу II картини першої дії опери.

Отже, в оперній драматургії «Різдвяної ночі» М. Лисенко втілює прикметні ознаки святкування Різдва Христового через наслідування традиції «вулишного співу» колядників [3, с. 192]. Т. Булат і Т. Філенко вказують на жанрову оригінальність та новаторську сутність драматургії опери, яка втілилась у хорових сценах і епізодах, не втративши «первісної фольклорно-театралізованої функції різдвяного обряду, у якому масове дійство є імпровізованою грою» [3, с. 192].

О. Бенч зазначає, що в контексті обрядових дійств Різдвяних свят роль колядників є вирішальною. «Колядники молитвоспівами-колядками розпочинають і завершують весь цикл Різдвяних свят і творять релігійно-ідейний зміст Свята. Донині саме в колядках і щедрівках збереглися дуже старі наверстування давньої української природної традиції» [1, с. 34]. У творчості М. Лисенка, зокрема в опері «Різдвяна ніч», етнографізм вивершився до високого професійного західноєвропейського рівня, продовжуючи думку Б. Грінченка, «<...> набрав усесвітньо-визнаних форм» [5, с. 48].

Висновки. На підставі здійсненого дослідження узагальнено прояв визначальних критеріїв української картини світу, виявлених в опері «Різдвяна ніч» М. Лисенка:

– спадкоємність (апелювання до усталених засад народнопісенної традиції та обрядових дійств – традиційної звичаєвості загалом);

– духовність (утілена через звернення до відповідних жанрів народнопісенної традиції, пов'язаних з оспівуванням

Різдва Христового, які звучать в опері в хорових епізодах і сценах);

– музичний логос (наслідування принципів народного багатоголосся на рівні музичної мови, що втілюється в хорових епізодах та сценах опери).

У наш час в інтернет-ресурсах фігурують три аудіозаписи опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка: записи Українського радіо 1952 та 1958 рр. (постановка Київського оперного театру під орудою диригента Петра Полякова, хормейстер – Юрій Таранченко), у яких вилучені хорові «колядкові» епізоди (крім першого і колядки «*Ходив походив місяць по небі*», поданої звучанням першого куплета в записі опери у скороченому вигляді 1958 р.). Постановка опери 1992 р. (Львівський оперний театр, диригент – Ігор Лацанич, хормейстер – Орест Кураш) представлена без купюр. На підставі ознайомлення з даними записами доходимо висновку про вирішальне значення хорових сцен в опері та цінності кожної із задіяних М. Лисенком колядок, вилучення яких з опери унеможливує втілення художнього задуму в повноті.

Завдяки унікальній художній концепції оперного шедевра М. Лисенка сучасний слухач здатен досягнути велич національної традиції в її спадкоємних зв'язках. «Різдвяна ніч» постає втіленням української картини світу XIX століття, дослідження якої, як і інших знакових явищ національної музичної культури, у наш час з історичної дистанції відкриває перспективу її оцінки і значення під кутом зору національної самосвідомості культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. 440 с.
2. Булат Т. Микола Лисенко. Київ : Музична Україна, 1973. 105 с.
3. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
4. Голинська О. Микола Гоголь та українська національна опера. *Музика* : український інтернет-журнал. 2016. URL: <http://mus.art.co.ua/mykola-hohol-ta-ukrajinska-natsionalna-opera/>.
5. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 290 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0004375>.

6. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка. «Різдвяна ніч». *М.В. Лисенко у спогадах сучасників* / упор. О. Лисенка ; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 217–229.

7. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.

8. Корній Л. Історія української музики : підручник. Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 2001. Ч. 3 : XIX ст. 480 с.

9. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львів, 2018. 196 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/02/kuryljak-dysertacija.pdf>.

10. Лисенко М. Різдвяна ніч : коміко-лірична опера на 4 дії. [клавір]. Т. IV. Лібретто М. Старицького (за одноіменною повістю М. Гоголя) / муз. ред. Л. Ревуцького ; літ. ред. М. Рильського. *Зібрання творів* : у 20-ти т. / М. Лисенко. Київ : Мистецтво, 1953. 385 с.

11. Лисенко О. Де моє, а де не моє. *Спогади про батька*. 5-е вид. Київ : Музична Україна, 1991. С. 94–100.

12. Лист М.В. Лисенка до Ф.М. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 р. *Лисенко М.В. Листи* / упор., прим. та комент. О. Лисенка. Київ, 1964. С. 270.

13. Листи Лисенка. *Музика*. 1927. № 2. С. 26–27. URL: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>.

14. Полфьоров Я. Микола Лисенко е світі сучасности. *Музика*. 1927. № № 5–6. С. 4–23. URL: <https://elib.nlu.org.ua/catalogue.html?catalogue=39>.

15. Пчілка О. Микола Лисенко : спогади і думки. *Микола Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. О. Лисенка ; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 63–182.

16. Романюк І. «Картина світу» у системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.

17. Скорульська Р. «Різдвяна ніч» Лисенка в Києві. *Музика*. 2014. URL: <http://mus.art.co.ua/persha-ukrayins-ka-opera-na-kiyivs-kij-stseni/>.

18. Франко І. «Різдвяна ніч» М. Старицького – М. Лисенка. *Зібрання творів* : у 50-ти т. / І. Франко. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 28. С. 110–111. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1890/RizdvjanaNich.html>.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition. Teaching. way. K. : Red. zhurn. "Ukr. Svit", 40 p. [in Ukrainian].

2. Bulat, T. (1973). Mykola Lysenko. Kyiv : Muzychna Ukraina, 105 p. [in Ukrainian].

3. Bulat, T., Filenko, T. (2009). The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the XIX – early XX centuries. New York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk u SSHA; Kyiv : Maisternia knyhy, 408 p. [in Ukrainian].
4. Holynska, O. (2016). Mykola Gogol and Ukrainian National Opera. *Muzyka*. Ukr. internet-zhurnal [in Ukrainian].
5. Hrinchenko, M. (1922). History of Ukrainian music. Kyiv: Spilka, 290 p. [in Ukrainian].
6. Kobylianskyi, L. (1968). Memories of M.V. Lysenko. “Christmas night”. *M.V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv*. Kyiv : Muz. Ukraina, pp. 217–229 [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O.V. (2001). *Ukrainian national musical language: genesis and modern development trends*. Extended abstract of Candidate’s thesis. Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].
8. Kornii, L. (2001). History of Ukrainian music. Part of the third. XIX century. Kyiv – New York : Vydavnytstvo M.P. Kots, 280 p. [in Ukrainian].
9. Kuryliak, I. (2018). Evolution of drama functions of the choir in the Ukrainian opera: national-aesthetic dimension. Candidate’s thesis. Muzychne mystetstvo. Lviv, 196 p. [in Ukrainian].
10. Lysenko, M. (1953). Christmas Night: Comic-Lyrical Opera for 4 Actions. Tom IV. Zibrannia tvoriv v dvadtsiaty tomakh. Kyiv : Mystetstvo, 385 p. [in Ukrainian].
11. Lysenko, O. (1991). Where mine and where is not mine. Memories. 5-e vyd. Kyiv : Muzychna Ukraina, pp. 94–100 [in Ukrainian].
12. Lysenko’s M. V. Letter to F.M. Kolessa. № 242 of April 22, 1896. Kyiv, 1964. P. 270 [in Ukrainian].
13. Lysenko’s letters (1927). *Muzyka*. 2, pp. 26–27 [in Ukrainian].
14. Polforov Ya. (1927). Mykola Lysenko in the world of modern times. *Muzyka*, 5–6, pp. 4–23 [in Ukrainian].
15. Pchilka O. (1968). Mykola Lysenko (memories and opinions). *Mykola Lysenko in the memoirs of contemporaries*. Kyiv : Muz. Ukraina, pp. 63–182 [in Ukrainian].
16. Romaniuk, I. (2009). “The World-View” in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture). Extended abstract of Candidate’s thesis. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Art, 17 p. [in Ukrainian].
17. Skorulska, R. (2014). “Christmas Night” Lysenko in Kyiv. *Muzyka* [in Ukrainian].
18. Franko, I. (1980). “Christmas Night” M. Starytsky – M. Lysenko. Collection of works in 50 volumes. K. : Naukova dumka, Vol. 28, pp. 110–111 [in Ukrainian].

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-6>**Чжан Юань**

ORCID: 0000-0002-1561-9805

аспірант творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
uadgfymb@gmail.com**МОТЕТ ЯК «ВІДКРИТА ФОРМА»:
КОНЦЕПЦІЯ ПЕРЕТВОРЕННЯ В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ
АНТОНА БРУКНЕРА**

Мета роботи – виявлення природи музичної образності в пізніх духовних мотетах А. Брукнера в аспекті втілення композитором сакральної символіки. **Методологія дослідження** має комплексний характер, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, семантичного й історико-музикознавчого аналізу, які дають змогу глибше розкрити жанрово-стильову специфіку хорової творчості А. Брукнера. **Наукова новизна** – на базі актуальних документально-історичних даних, а також сучасних аналітичних підходів до хорової спадщини А. Брукнера виявлено нові виконавські акценти в інтерпретації пізніх духовних мотетів композитора. **Висновки.** На матеріалі обраних пізніх мотетів А. Брукнера проаналізовано ключові принципи роботи композитора із сакральним текстом. Підкреслено, що для композитора використання релігійної символіки в хорових творах було органічною частиною творчого процесу. Через особливості службової діяльності А. Брукнер створював мотети з урахуванням їхньої ролі в церковному богослужінні. Для сучасних виконавців, які об'єктивно дистанційовані від церковної практики, авторський задум композитора потребує розшифрування. Найважливішим ключем до розуміння художньої ідеї мотетів виступають їхні фінали. Зазначено, що проблема брукнерівського хорового фіналу має прямий стосунок до феномену музичної процесуальності. Наголошується на принципово іншому відчутті часу, що діє в духовних творах композитора: фінальні розділи мотетів не замикають течію музики, а приводять до тієї точки, де музика мислиться такою, що «вічно триває». Завдяки безперервності становлення музичної думки в середині сакрального тексту виникає феномен часу, коли через набуття людиною внутрішньої цілісності розкривається її власна нескінченність. Мотети А. Брукнера утворюють міцний зв'язок між багатовіковою католицькою традицією, носієм якої був композитор, і актуальними цінностями сьогодення.

Ключові слова: духовна музика, мотет, сакральний текст, інтонаційна драматургія, духовне перетворення.

Yuan Zhang, Postgraduate Student of Creative Graduate School of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Motet as an “open form”: the concept of transformation in the spiritual music of Anton Bruckner

Research objective. Revealing the nature of musical imagery in the late spiritual motets of Anton Bruckner in the aspect of the composer’s embodiment of sacred symbolism. **The methodology** of the research has a complex character, it is based on a combination of principles of culturological, semantic, historical and musicological analysis, which allow to reveal more deeply the genre and style specifics of A. Bruckner’s choral work. **The scientific novelty.** On the basis of up-to-date documentary-historical data, as well as modern analytical approaches to Bruckner’s choral heritage, new performance accents in the interpretation of the composer’s late spiritual motets have been revealed.

Conclusions. The key principles of the composer’s work with the sacred text are analyzed on the basis of the selected late motets by A. Bruckner. It is emphasized that for the composer the use of religious symbols in choral compositions was an organic part of the creative process. Due to the peculiarities of his mass, Bruckner created motets, taking into account their role in church worship. For modern performers, who are objectively distanced from church practice, the author’s idea of the composer needs to be deciphered. The most important keys to understanding the artistic idea of motets are their finals. It is noted that the problem of Bruckner’s choral finale is directly related to the phenomenon of musical procedurality. Emphasis is placed on a fundamentally different sense of time, which operates in the spiritual compositions of the composer: the final sections of the motets do not close the flow of music, but lead to the point where the music is thought to be “forever”. Due to the continuity of the formation of musical thought in the middle of the sacred text there appears a phenomenon of time, when through the acquisition of a person’s inner integrity, his own infinity reveals. Bruckner’s motets form a strong link between the centuries-old Catholic tradition of the composer and the current values of today.

Key words: spiritual music, motet, sacral text, intonational drama, spiritual transfiguration.

Актуальність теми дослідження. Духовні константи життя та творчості Антона Брукнера глибоко досліджені як закордонними, так і українськими істориками. Красномовною є низка останніх дисертаційних досліджень, присвячених хоровій спадщині композитора: «Духовна музика Антона Брукнера» К. Хоуї (1969 р.) [20], матеріали якої увійшли до його двотомної монографії (2002 р.) [21; 22], «Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера (социально-философский анализ)» Н. Решетило (2011 р.) [16], «Церковна музика Антона Брукнера» Ф. Фрайсберга (2016 р.) [19], «Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических

связей» Д. Локотьянової (2018 р.) [11]. Цей список доповнюють численні статті з фахових проблем хорового доробку композитора – А. Бібікової [3], О. Іванової [7], А. Колдаєвої [8], О. Халєєвої [17] та інших. Важливо підкреслити, що в «наймолодшій» роботі української авторки А. Дробиш – «Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості» (2021 р.) [5] – знову порушуються питання брукнерівського світосприйняття. Тож, зацікавленість хоровими опусами композитора активно зростає й набуває багатовекторного характеру.

У контексті заявленої проблеми поштовхом для роздумів можна вважати заключну фразу дисертації Д. Локотьянової: «Присвячуючи всю свою творчість <...> Творцеві, композитор завжди «перебував усередині буттєвої розмови». Його діалог із Ним розпочався від начала творчого шляху, щоб продовжитися й тривати вічно» [11, с. 138]. Музикознавиця підсумовує своє дослідження цією тезою, ми ж з неї починаємо.

Ніби просте, майже шкільне, завдання: «виконати так, як задумав композитор», щодо А. Брукнера обертається великою проблемою через те, що художній задум будь-якого з його мотетів (так само, як і решти духовних творів) укорінено в найглибших шарах світорозуміння автора. Як саме задумав А. Брукнер? Що вважати точкою відліку у виконавському трактуванні мотетів? Текст або наявність чи відсутність григоріанського хоралу в основі цілого, або жанрово-контекстні зв'язки? На наш погляд, ключем до розуміння духовних опусів А. Брукнера, якого не випадково Ернст Курт назвав композитором-містиком [9], у широкому сенсі може слугувати принцип *подібності*, або *співзвуччя*: ми чуємо в музиці те, що *можемо* почути. Чи має право на існування у виконавській практиці такий інтуїтивно-містичний підхід до творчості А. Брукнера? На нашу думку, так. Навіть більше, без особистісного проживання сакрального сенсу виконавцем інтерпретація творів композитора була б неможливою. Попри наявну суб'єктивність такого підходу, він, безумовно, відкриває новий сенс музики А. Брукнера. Причому тією ж мірою, що й інші підходи: документально-біографічний (Ф. Фрайсберг, К. Хоуї), жанрово-історичний (Д. Локотьянова), культурологічний (Н. Решетило), богословський (А. Дробиш).

Відомо, що А. Брукнер створював свої мотети, орієнтуючись на цілком конкретні умови виконання: місце, час,

а іноді й склад учасників. З урахуванням такої вкрай важливої складової частини хорової творчості композитора, як зв'язок із церковним ужитком, постає проблема концертного виконання мотетів. У виборі текстів для своїх майбутніх хорів А. Брукнер був обмежений їхньою функцією в літургійній службі. Проте він був вільний у сфері музичної інтерпретації першоджерела. Натомість виконавець перебуває в ситуації, коли лише художній контекст – музична інтонація – виступає носієм сенсу. Отже, **актуальність** обраної теми статті зумовлена необхідністю дослідити сутнісні основи музичної драматургії обраних мотетів та співвіднести їхній художній задум з умовами сучасної концертної практики.

Мета дослідження – виявити природу музичної образності в пізніх духовних мотетах А. Брукнера в аспекті відтворення композитором сакральної символіки. Матеріалом дослідження обрано два мотети, широко представлені в хоровому репертуарі європейських колективів: *Os justi* (WAB 30) і *Christus factus est* (WAB 11). Пріоритетними є аудіо- та відео-записи останнього двадцятиліття¹.

Наукова новизна. На основі актуальних документально-історичних даних, а також сучасних аналітичних підходів до хорової спадщини Антона Брукнера виявлено й аргументовано нові виконавські акценти в пізніх мотетах композитора.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, існують різні принципи класифікації мотетів: за текстовими ознаками, за способом викладу, за структурними компонентами. А. Колдаєва ретельно аналізує жанрову природу мотету, поляризуючи німецьку та латинську традиції [8, с. 262]. Нагадаємо, що витоки латинського мотету сягають доби Середньовіччя. У XVI ст. мотет досяг свого класичного синтезу в контексті

¹ У XXI ст. обидва мотети широко виконуються різними хорами. Ось деякі з найбільш яскравих аудіоверсій:

Hans-Christoph Rademann, NDR Chor Hamburg, Anton Bruckner: Ave Maria – Carus 83.151, 2000;

Stephen Layton, Polyphony Choir, Bruckner: Mass in E minor & Motets – CD: Hyperion CDA 67629, 2007;

Erwin Ortner, Arnold Schoenberg Chor, Anton Bruckner: Tantum ergo – CD: ASC Edition 3, issue of the choir, 2008

Otto Kargl, Domkantorei St. Pulten, Cappella Nova Graz, Bruckner: Messe e-Moll, CD: ORF CD 3174, 2013;

Philipp Ahmann, MDR Rundfunkchor Leipzig, Anton Bruckner & Michael Haydn – Motets – SACD: Pentatone PTC 5186 868, 2021.

франко-фламандського стилю Жоскена Дебре та його послідовників. Пізніше з'явилися різновиди жанру в Німеччині й Англії (антем). На німецькому ґрунті латинський мотет було видозмінено. На початку XVI ст. латинська традиція в деяких землях Німеччини перервалася внаслідок Реформаційного руху. Проте музично-композиційні прийоми латинських творів збереглися в німецьких композиціях, хоча тексти й було перетворено на діалекти. Звернення до мотету в XIX ст. пов'язано здебільшого з німецької традицією: у творчості Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса кількісно переважають німецькомовні зразки жанру. До латинської традиції зверталися в основному композитори австрійської школи – Ф. Шуберт, А. Брукнер, а також Ф. Ліст. «Широке використання латинських текстів у музиці, – вказують дослідники, – легко пояснюється мелодикою латинської мови, її вічною та непереборною красою» [10, с. 7]. Отже, у композиторській практиці XIX ст. рівною мірою культивувалися обидва типи мотетів – німецькою та латинською мовами.

У Німеччині популярність мотету була багато в чому пов'язана з попереднім розвитком жанру у творчості Г. Щютца та Й.С. Баха². Приблизно від 1830 р., як зазначається у словнику Гроува, «впливовий цециліанський рух прагнув активно замінити симфонічну музику віденської школи чистим стилем, заснованим на акапельних месмах і мотетах пізнього Ренесансу» [23]³. Як відомо, А. Брукнер також зробив свій внесок до цециліанського напрямку, хоча й не був йому послідовно відданий⁴. Композитор належав до числа тих митців, які за своїм світоглядом тяжіли до католицького канону, тож композитор не симпатизував суворому й консервативному німецькому стилю. На відміну від німецьких мотетів Й. Брамса та Ф. Мендельсона, які зазнали більшою мірою впливу німецької хорової школи, зокрема бахівської традиції, композиції А. Брукнера на латинські тексти були пов'язані з більш

² Німецькі мотети Людвіга Зенфля з'явилися ще на початку XVI ст.

³ У 1868 р. в Регенсбурзі було засновано церковне товариство – Союз св. Цецилії, назване на згадку про конгрегації св. Цецилії, до якої належав Палестрина. Цециліанський рух стосувався реформи церковної музики, яка прагне відродити в XIX ст. в Австрії акапельний хоральний стиль доби Ренесансу.

⁴ Детальна інформація щодо цециліанських впливів у хоровій творчості А. Брукнера міститься в дисертації Д. Локотьянової [11].

прадавними музичними шарами. Попри широку обізнаність музиканта у творчості німецьких барокових майстрів, композиційна модель, яку обирає для себе А. Брукнер, сягає доби Ренесансу. Ідеться насамперед про стиль Дж. Палестрини та представників франко-фламандської поліфонічної школи.

Мотети Антона Брукнера можна вважати деякою мірою «підручником» із вивчення релігійного світовідчуття композитора. Надзвичайно ємні за змістом, вони концентровано виражають не лише головну думку молитви, але й кожну з її смислових віх. Фраза за фразою, ніби шабель за шаблем, відкривається весь шлях проживання композитором сакрального сенсу, закладеного в тексті.

Видатний католицький теолог ХХ ст. Карл Ранер (Karl Rahner) визначає містику як «випробування внутрішньої об'єднуючої зустрічі людини з божественною нескінченністю, яка підтримує і людину, і решту проявів буття» [15, с. 275]. Найбільш незбагненне та водночас найпотаємніше в мотетах А. Брукнера – це «діалог» композитора з Богом. Широко відомо, що вплив віри для композитора був всеосяжним, отже, якої б грані творчості митця ми не торкнулися, вона буде пронизана цінністю божественної Присутності. Однак, незважаючи на рясне розмаїття документальних фактів, що доводять глибоку релігійність А. Брукнера, зазирнути в серцевину особистого духовного досвіду композитора ми ніколи не зможемо. Залишається лише його музика з її здатністю до «трансцендентності» та «породження позамузичних асоціацій» (К. Зенкін).

Особлива ясність і променистість притаманні мотету *Os justi meditabitur* (WAB 30). Це – виразний приклад витонченої інтонаційної роботи А. Брукнера з текстом. Композитор не просто деталізує кожну фразу, заглиблюючись в її символіку, але й знаходить до 3–5 варіантів прочитання одного слова. Саме в цих «варіаціях» красномовно проступає ставлення А. Брукнера до того чи іншого вислову. На думку композитора, щось може бути сказано побіжно, а щось потребує багаторазового тлумачення.

Чотириголосна композиція градуалу *Os justi* (WAB 30) була написана в 1879 р. на прохання регента хору монастиря св. Флоріана Ігнаца Трауміхлера. Текст твору взятий із Псалма 37:30–31. Згідно з поясненням А. Брукнера, яке він сформулював у супровідному листі до І. Трауміхлеру, в *Os justi*

застосовано цециліанські принципи: від самого початку градуалу виключено всі знаки альтерації, септакорди, квартсекстакорди й інші сучасні засоби музичної мови: «Мотет є строго модальним: він починається та завершується в лідійському ладу, а середня частина містить фугато. У фінальному розділі використано давньогрецьку каденцію, що стихає повторами *F-dur*'ного акорду» [20, с. 60].

Відкривається мотет просвітленою, ніби споконвічною фразою *Os justi* (The mouth <...> / Уста <...>)⁵. Весь аксіоматичний сенс першої репліки псалма зібрано у стрункій масив тонічного тризвуку. Його пафос – у відсутності будь-яких інших прочитань. А. Брукнер був справжнім майстром у такому «декларуванні істин». Протягом наступних тактів початкова фраза набуває ще більшої величі завдяки охопленню крайніх регістрів діапазону та поліфонічному переплетенню голосів. Розгортається безкрайня картина божественної краси і мудрості, яка існує поза і над людиною.

Зовсім інший тип музичного викладу А. Брукнер обирає в середньому розділі: *et lingua ejus loquetur iudicium* (and his tongue speaks what is just / і язик його говорить справедливість). Рухоме фугато, у якому кожна з хорових партій виявляє свій повноправний і відчутний «голос», створює звуковий образ громади. Не вдаючись до звукозображальних прийомів, А. Брукнер проте виразно малює «світ дольний»: він контрастний і перебуває в постійному русі. Досить тривале розгортання тематичного матеріалу приводить до яскравої й насиченої кульмінації. Динамічна вершина вибудовується на слові *iudicium* («справедливість»), тт. 40–42. Зауважимо, що в ладогармонічному відношенні каданси, що завершують перший і другий розділи, ідентичні (*G-dur*). Завдяки цьому на композиційному рівні формується стійкий взаємозв'язок понять *sapientiam* (мудрість) (т. 16) і *iudicium* (справедливість).

⁵ Д. Локотьянова пропонує такий варіант перекладу з латинської мови: *Уста праведника изрекают премудрость, и язык его произносит правду.*

Закон Бога его в сердце у него; не поколеблются стопы его [11, с. 260].

Наводимо також переклад А. Дробиш:

Уста праведного кажут мудрість,

язик же його промовляє про право,

закон Бога його – у його серці (Пс. 36:30–31) [5, с. 146].

Ідея божественної мудрості, що цілковито заповнює світ, отримує остаточне підтвердження у третьому розділі мотету. Генеральна пауза виразно підготовлює виклад головної думки твору – *Lex Dei ejus in corde ipsius* (The law of his God is in his heart / Закон Божий у його серці). Ця фраза – суть молитовного тексту, у неї А. Брукнер вкладає максимум сенсу й духовного трепету. Рух завмирає у строгому чотириголоссі. З поверненням до вихідного типу фактури відбувається символічне переключення у «світ горній». Дбайливо й обережно, слово за словом оформлюється в музиці ключова думка тексту. Якщо й можна говорити про особисте проживання композитором молитви, то це відбувається саме тут. Уперше велична краса світобудови немов «наближається» до людини. У всіх голосах фактури багаторазово повторюється слово *corde*. У низхідному секвенційному русі все більшої сокровенності набуває інтонація *lamento*.

У фінальному розділі твору музичний розвиток ніби згортається: заключна фраза тексту *et non supplantabuntur gressus ejus* (and his feet do not falter / нога не здригнеться) будується за мінімального руху верхнього голосу. Усі три нижні голоси завмирають на тонічній гармонії. Підсумком музичного розвитку стає унісонне проведення мелодії григоріанського хоралу *Alleluia*. Через «голос» традиції А. Брукнер немов би закарбовує свою – і загальнолюдську – приналежність вищому світопорядку.

Загалом, музику мотету *Os justi* вирізняє дивовижна за якістю статика – статика, коли активний рух усередині кожного із двох умовних образних шарів не приводить до їхньої взаємодії. Співіснування стає основою філософської ідеї мотету.

Сучасні концепції творчості Антона Брукнера базуються на потужному історично-документальному фундаменті, завдяки чому європейські, американські й українські дослідники мають можливість ґрунтовно висвітлити найрізноманітніші аспекти духовної музики «великого органіста». Але всі вони ніби «звернені в минуле», а завданням цієї статті є «розпізнання» сучасного сенсу мотетів А. Брукнера. І в цьому плані високоінформативним є мотет *Christus factus est*, WAB 11 (1884 р.). Поряд із хорами *Locus iste* і *Ave Maria* названий твір входить до числа найпопулярніших опусів композитора. Відомо, що А. Брукнер

тричі розробляв текст градуалу *Christus factus est*⁶. Уперше він трапляється як частина *Messe für den Gründonnerstag* (WAB 9), написаної в 1844 р. Друге звернення до тексту відбулося в 1873 р.: *Christus factus est*, WAB 10, – це мотет ре мінор для восьмиголосного змішаного хору, трьох тромбонів і квінтету *ad libitum*. Третя версія *Christus factus est*, обрана для аналізу в даній роботі, – це мотет для хору *a cappella* ре мінор WAB 11, який було створено в 1884 р. Перше виконання композиції відбулося за півроку, 9 листопада, у Віденській музичній капелі (*Wiener Hofmusikkapelle*). А. Брукнер присвятив свій твір Оддо Лойдолу (*Oddo Loidol*), одному зі своїх учнів.

Надзвичайно складна в емоційному плані, із провалами і злетами, приголомшуючими генеральними паузами музика мотету *Christus factus est* утілює величезне бажання людини стати ближчою до Бога. Ось так, у буквальному сенсі – стати ближче і залишитися в *Ньому* назавжди. А. Брукнер буває іноді дивовижно прямолінійним у своїх прагненнях. Перед нами розгортається драматична картина духовної боротьби людини, зверненої всією силою своєї любові до Христа. Це – щира, хвороблива і дуже сучасна історія людського шляху. У ній наявна самотність, але вона дієва й позбавлене будь-якого натяку на романтичну тугу. Це – внутрішня самотність, сенс якої постає у проростанні особистої духовної сили. Конфлікт і біль, що переживає герой, жодним чином не зумовлені зовнішніми життєвими катаклізмами. «Події» мотету взагалі не мають стосунку до навколишніх чинників. «Чи став я сьогодні ближчим до Бога хоч на півкроку? Чи знову впав?» – ось фундаментальні питання, які зумовлюють усю інтонаційну роботу в мотеті. Якщо замислитися, якими стражданнями та мріями жив А. Брукнер, то стає очевидним, що для композитора духовне начало – це не спокій та бездіяльність, не відстороненість і безликість. Це напружена робота – робота, яка жене людину від одного рішення до іншого, труд, який невпинно штовхає до саморозвитку, і цей процес не має кінця й зупинок. Ось вона – основа і першопричина динамічного напруження в мотеті *Christus factus est*.

⁶ Джерелом даного тексту є книга з Нового Завіту – Послання до філіп'ян [Флп. 2: 8, 9]. Також простежується зв'язок тексту ще із трьома книгами Нового Завіту, як-от: Євангеліє від Луки, Послання до римлян і Послання до Галатів Апостола Павла. Текст точно не відтворює жоден із біблійних віршів вказаних книг, але звідти запозичені окремі фрази [10, с. 156].

А тепер можна подивитися – фраза за фразою, – через які «терни» іде людина, щоб наблизитися до свого ідеалу – того образу, яким хоче й повинен, на непохитне переконання А. Брукнера, стати кожен.

У монологічному звучанні першої фрази *Christus factus est pro nobis* (Christ became obedient for us / Христос став для нас)⁷ зосереджено імпульс майбутнього розвитку. Початок утаємничений – як і все найголовніше для А. Брукнера. На основі фігури *catabasis* вибудовується закінчена й самодостатня думка: Христос є, Він звернений до світу (*pro nobis*). Умиротворення від цієї непорушної істини створює особливу атмосферу очікування – трепетного і просвітленого. Дуже виразним є відхилення в кінці фрази в тональність VI ступеня (*B-dur*).

Наступна хорова репліка *Obediens usque ad mortem* (even to the death / слухняним до смерті) має зовсім інший характер – немов із самого центру людського душі проростає усвідомлення позачасової значущості вихідної тези. У слові *Obediens* («слухняним») для композитора об'єдналися і шанування, і подяка, і нестримна жага стати подібним. Ця думка окриляє, надаючи сил. Звідси така рельєфність мелодичного малюнку, у якому головну роль відіграють низхідні октавні ходи, загострені пунктиром. Повноти сенсу фраза набуває на словах *usque ad mortem, mortem autem crucis* (even to the death, death on the cross / слухняним до смерті, смерті на хресті). Раптовий і різкий басовий хід по звуках тризвуку (спочатку зі стрибком вгору, а потім із нестримним рухом до нижньої межі діапазону *F2*, т. 13–15), прорізає звукову тканину. Але той пафос трагізму, який міг би розростися в музиці пізніх романтиків до гігантських розмірів, тут стиснуто до одного такту і немов

⁷ У перекладі Д. Локотьянової текст виглядає так:

*Христос послужил нам
вплоть до своей
смерти на кресте.
И поэтому Бог вознес Его
и дал Ему Имя,
которое превьше всякого имени* [11, с. 256].

Наводимо також переклад А. Дробиш:

*Він упокорив Себе,
будучи слухняним аж до смерти,
і то смерти хресної,
тому й Бог повищив Його
та дав Йому Ім'я, що вище над кожне ім'я* (Фил. 2: 8–9) [5, с. 147].

би викарбовано на камені. Ідеться про факт, який не підлягає людському обговоренню: *mortem* звучить коротко, велично й однозначно. Фразою *mortem autem crucis* немов замикається певне коло циклу. Тривале й променисте світіння заключного слова *crucis* (хрест) насичує музику відчуттям таїнства. Завдяки виразному модуляційному переходу в *Des-dur* і загальному затиханню символічно розкривається позаособистісна сутність зображуваної в тексті *події*.

Відбувається зупинка часу (т. 20). А. Брукнер вдається до генеральної паузи – прийому, який буде використаний удруге перед головною кульмінацією мотету. Ця зупинка – поворот. Уся подальша «дія» відбувається від імені людини. Хвилями, вибухами, падінням і відродженням сповнений наступний розділ форми. Починається складний і глибоко особистий шлях духовного перетворення.

Середній розділ, що відкривається фразою *Propter quod et Deus* (Therefore God / Ось чому Бог), контрастує на всіх стилістичних рівнях: від фактури до темпу й динаміки. Базовими тут є засоби мотивно-секвенційної розробки матеріалу. До цього додається дуже виразний рух хорових ліній – вони розвиваються у протилежному напрямку, стрімко розростаючись ушир. Кожна із хвиль завершується афектованим вигуком *exaltavit illum* (exalted him / підніс його). Музика наповнена радісним, навіть захопленим шануванням. Але це пафос викликаний не зовнішньою стороною історії імені Христа (*Et dedit illi nomen* (and gave him a name / І він дав йому ім'я, т. 29), а бажанням особистого служіння Богу.

Сокровенність мети А. Брукнера виразно проступає в заключній фразі градуалу *Quod est super omne nomen* (which is above all names / яке понад усяке ім'я, т. 33). Саме тут укорінено головний сенс сакрального тесту для композитора. Ця фраза стає центром усього змісту мотету. Навіть у кількісному відношенні вона охоплює понад половину всього музичного часу твору. Розгортається тривала, побудована у вигляді трьох динамічних хвиль, лінія наростання. Приголомшуюча кульмінація, якій передує генеральна пауза (тт. 56–57) стає, образно кажучи, точкою неповернення. Увесь хоровий масив у ритмічному розширенні сповільненою ходою невпинно спускається у нижній регістр. У священному імені (*nomen*) зійшлося все живе для людини: біль, співчуття, любов... Відбувається символічний розрив часу – мить *перетворення*, коли повернення

назад стає неможливим. Це проживання містичної єдності з Богом є серцевиною мотету.

Кодовий розділ твору побудований на тонічному органічному пункті і являє собою тривале кадансування (тт. 65–79). Поступове, ледь відчутне згортання всіх голосів повертає свідомість до початкової тези мотету – *Christus factus est pro nobis*, сенс якого відтепер назавжди залишиться живим... Ось таким чином, не змінюючи ні слова в канонічному тексті, А. Брукнер ніби «розмикає» форму мотету.

Висновки. Звертаючись до композиторської спадщини А. Брукнера, ми не лише задаємося «вічними» питаннями, але й отримуємо на них відповіді. Музика композитора центрована на ідеї духовного пошуку, тому її цінність сьогодні є неймовірно високою. Для виконавців важливо усвідомлювати, що лише через музичну інтонацію ми приходимо до розуміння сакральних знаків, закладених у тексті. Релігійна символіка була для А. Брукнера відкритим знанням унаслідок його безпосередньої богослужбової діяльності. Для сучасних виконавців, які об'єктивно дистанційовані від церковної практики, авторський задум композитора потребує розшифрування. Найважливішим ключем до розуміння художньої ідеї мотетів виступають їхні фінали. У трактуванні сучасних диригентів акцент на смисловому «продовженні» форми є прикметою часу. Можна виділити низку імен музикантів, які тонко відчувають драматургічну специфіку брукнерівських малих композицій, – Ганс-Крістоф Радеманн (Hans-Christoph Rademann), Стівен Лейтон (Stephen Layton), Ервін Ортнер (Erwin Ortner), Отто Каргл (Otto Kargl), Філіп Ахманов (Philipp Ahmann), Найджел Шорт (Nigel Short).

Варто зазначити, що проблема брукнерівського хорового фіналу має прямий стосунок до феномену музичної процесуальності. Є підстави говорити про принципово інше відчуття часу, що діє в духовних творах А. Брукнера, – часу, коли через набуття людиною внутрішньої цілісності розкривається її власна безкінечність. Аналізуючи симфонічний метод А. Брукнера, К. Зенкін підкреслює принципову нескінченність «варіантного відтворення» у сонатних формах композитора, завдяки чому брукнерівські завершення часто не замикають течію музики, а «приводять до тієї точки, де музика мислиться такою, що вічно триває» [6]. Продовжуючи цю аналогію, можна сказати, що церковні хори А. Брукнера,

як і симфонії, «прагнуть переконати у причетності до Всеєдності і пережити містеріальне сходження до неї» [6].

Духовні мотети, так щедро представлені в хоровому доробку Антона Брукнера, сьогодні відкриті для нового прочитання. Їхня музика утворює міцний зв'язок між багатовіковою католицькою традицією, чийм носієм був композитор, і актуальними цінностями сьогодення. Завдяки цій унікальній властивості ми маємо можливість стати частиною великого світу брукнерівської філософії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова С. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве Й. Брамса и А. Брукнера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2007. 27 с.
2. Баранец А. Мистика в христианской и мусульманской культурах: компаративистский подход : дис. ... докт. филос. наук: 24.00.01. Ростов-на-Дону, 2000. 270 с.
3. Бибикина А. О композиционной модели месс Антона Брукнера. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V «Музыкальное искусство христианского мира»*. Москва, 2008. Вып. 2 (3). С. 113–136.
4. Дробиш А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 65–73.
5. Дробиш А. Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості : дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2021. 203 с.
6. Зенкин К О симфонизме А. Брукнера и его внемузыкальных основаниях. *Музыка в пространстве культуры*. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 3. С. 37–59.
7. Иванова Е. Текст и музыка в мессах Брукнера: некоторые наблюдения. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 170–172.
8. Колдаева А. Латинский мотет в творчестве А. Брукнера: к вопросу о традиции и новаторстве. *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 2. С. 264–268.
9. Курт Э. Брукнер как мистик. *Homo musicus*. Москва, 1999. С. 79–92.
10. Лебедев С., Поспелова Р. *Musica latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 256 с.
11. Локотьянова Д. Церковная музыка Антона Брукнера: К проблеме исторических связей : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2018. 321 с.
12. Маргитич О. Проблемы мистицизма и харизматического движения в современном католицизме. *Научные ведомости*.

Серия «Философия. Социология. Право». 2014. № 22 (193). Вып. 30. С. 73–78.

13. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера. *Музыкальная академия.* 1997. № 2. С. 167–169.

14. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный. *Музыкальная академия.* 1997. № 2. С. 159–166.

15. Рагнер К., Форгримлер Г. Короткий теологичний словник. Львів, 1996. 663 с.

16. Решетило Н. Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера (социально-философский анализ) : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Краснодар, 2011. 23 с.

17. Халеева Е. Мотет в европейской музыкальной практике: пути развития : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Харьков, 2007. 209 с.

18. Auer M. Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg, 1927. 225 s.

19. Freisberg F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität F. Freisberg : Ph. D. dissertation. Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 2016. 380 s.

20. Howie A. Crawford. Bruckner and the motet. The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2 : Choral music / ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004. P. 54–63.

21. Howie C. Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna : A Documentary Biography. Edwin Mellen Press, 2002. Vol. I. 356 p.

22. Howie C. Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna : A Documentary Biography. Edwin Mellen Press, 2002. Vol. II. 423 p.

23. Motet. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16. Martin y. Coll to Monn / ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell. 2nd ed. Oxford ; New York : Grove, 2001.

REFERENCES

1. Antonova, S.E. (2007). The historicism of musical thinking and its manifestation in the symphonic works of J. Brahms and A. Bruckner. [Istorizm muzykal'nogo myshleniya i yego proyavleniye v simfonicheskom tvorchestve I. Bramsa i A. Bruknera]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Nizhny Novgorod, 27 p. [in Russian].

2. Baranets, A.A. Mysticism in Christian and Muslim Cultures: a Comparative Approach, DSc Diss., Rostov-on-Don, 2000. 270 p. [in Russian].

3. Bibikova, A.A. About the compositional model of Anton Bruckner's Mass [O kompozitsionnoy modeli mess Antona Bruknera]. *Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series V : The Musical Art of Christendom.* Issue. 2 (3). Moscow, 2008. P. 113–136 [in Russian].

4. Drobysch, A.A. Religious outlook as the basis of Anton Brockner's work [Relihiynny svitohlyad yak osnova tvorchosti Antona Bruknera].

Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Issue 1 (30). Kyiv, pp. 65–73 [in Ukrainian].

5. Drobysch, A.A. Sacred music of Anton Bruckner: genre and style features. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kyiv, 2021. 203 p.

6. Zenkin, K.V. About the symphony of A. Bruckner and his non-musical foundations [O simfonizme A. Bruknera i ego vnemuzykalnykh osnovaniyakh]. *Music in the space of culture*. Rostov-on-Don, 2005. Issue 3. P. 37–59.

7. Ivanova, Ye.V. (1997). Text and music in the masses of Bruckner: some observations [Tekst i muzyka v messakh Bruknera: nekotoryye nablyudeniya]. *Music Academi* [Muzykal'naya akademiya]. Issue 2. Moscow, pp. 170–172 [in Russian].

8. Koldaeva, A.N. Latin motet in the work of A. Bruckner: on the question of tradition and innovation [Latinskiy motet v tvorchestve A. Bruknera: k voprosu o traditsii i novatorstve]. *Problems of music science*. 2013. № 2. pp. 264–268.

9. Kurth E. Bruckner kak mistik [Bruckner as a Mystic]. *Homo musicus*. Moscow, 1999, pp. 79–92.

10. Lebedev, S., Pospelova, R. *Musica latina. Latinskie teksty v muzyke i muzikal'noy nauke* [Musica Latina. Latin Texts in Music and Musicology]. Saint Petersburg : Kompozitor Press, 2000. 256 p. [in Russian].

11. Lokot'yanova, D.Ye. (2018). Church music by Anton Bruckner: to the problem of historical connections [Tserkovnaya muzyka Antona Bruknera: k probleme istoricheskikh svyazey]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Moscow, 321 p. [in Russian].

12. Margitich, O.I. Problems of mysticism and charismatic movement in modern Catholicism [Problemyi mistitsizma i harizmaticheskogo dvizheniya v sovremennom katolitsizme]. *Scientific Bulletin. Philosophy series. Sociology. Right*. 2014. № 22 (193). Issue 30. P. 73–78.

13. Novak, L. (1997). The concept of “vastness” in the music of Anton Bruckner [Ponyatiye “obshirnosti” v muzyke Antona Bruknera]. *Music Academi* [Muzykal'naya akademiya]. Issue 2, pp. 167–169 [in Russian].

14. Novak, L. (1997). Symphonic style and church style [Stil' simfonicheskoy i stil' tserkovnoy]. *Music Academi* [Muzykal'naya akademiya]. Issue 2, pp. 159–166 [in Russian].

15. Ragner, K., Forgrimler, G. *Short theological dictionary* [Korotkiy teologichnyy slovník]. Lviv, 1996. 663 p.

16. Reshetilo, N.S. Sobornost as the ideal of the life and work of Anton Bruckner (social and philosophical analysis) [Sobornost' kak ideal zhizni i tvorchestva Antona Bruknera (sotsial'no-filosofskiy analiz)]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Philosophical Sciences : 09.00.11 Social Philosophy. Krasnodar, 23 p. [in Russian].

17. Haleeva, E.V. Motet in European musical practice: ways of development. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv, 2007. 209 p.

18. Auer, M. Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg, 1927. 225 p.

19. Freisberg, F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität. Ph. D. dissertation. Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 2016. 380 p.

20. Howie, A. Crawford. Bruckner and the motet. The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2: Choral music / ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004, pp. 54–63.

21. Howie, C. Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna : A Documentary Biography. Volume I. Edwin Mellen Press, 2002. 356 p.

22. Howie, C. Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna : A Documentary Biography. Volume II. Edwin Mellen Press, 2002. 423 p.

23. Motet. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16. Martin y. Coll to Monn / ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell. 2nd ed. Oxford; New York : Grove, 2001.

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

UDC 781.28.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-7>

Iryna Piatnytska-Pozdnyakova

ORCID: 0000-0002-7211-1602

*Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Arts
V. O. Sukhomlynskyi National University of Mykolaiv
musik_prof@ukr.net*

SEMANTIC STRUCTURES AS MARKERS OF MEANING FORMATION IN A MUSIC WORK: AN ANALYTICAL APPROACH

Research objective. *The purpose of this article is to highlight the semantically significant structures of the musical text, which distinctly represent the original compositional style, but not in terms of their uniqueness, but as a complex multi-layered semantic space. **The methodology.** The proposed method of analysis allows not only to understand the complex semantic processes that unfold in the musical artwork, to identify different styles, plot schemes and constructive models that form its intertextual space, which reflects different cultural texts and extra-textual reality, but also to understand the worldviews of the composer which exists in the context of musical discourse. **The scientific novelty** is to identify semantically significant structural elements of the musical text at the pre-textual, textual, extra-textual, context and other levels of meaning. **Conclusions.** On the example of the analysis of three miniatures “Postludien” by the modern Ukrainian composer V. Silvestrov the semantically significant structures of musical texts are revealed; the structural elements of the composer’s musical speech are analyzed; the intertextual associative connections at the level of contextual figures and their function in the context of musical formation are analyzed, where they acquire the meaning not only of the structural component but also of the semantic core around which the meaningful levels*

of musical text are concentrated. This allowed us to understand the logic and principle of organizing the musical discourse of the second half of the twentieth century, in the context of which various quotations and allusions are thought of as an important means of constructing the meaning of a musical text. Practical meaning. The information can be used for further research and development of courses of lectures and seminars on the history and theory of Ukrainian culture.

Key words: semantic levels of musical text analysis, structural elements of composer's musical language.

Гятницька-Позднякова Ірина Станіславівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

Семантичні структури як маркери формування смислу в музичному творі: аналітичний підхід

Мета роботи — виокремлення семантично значущих структур музичного тексту, що яскраво представляють оригінальний композиторський стиль, але не з погляду їхньої унікальності, а як складний багатопаровий семантичний простір. **Методологія дослідження.** Запропонована методика аналізу дозволяє не тільки зрозуміти складні семантичні процеси, які розгортаються в музичній тканині твору, виявити різностильові складові частини, сюжетні схеми та конструктивні моделі, що утворюють його інтертекстуальний простір, у якому віддзеркалено різні культурні тексти та позатекстова реальність, але й вийти на рівень усвідомлення світоглядних орієнтирів творчості композитора, що існує в контексті музичного дискурсу. **Наукова новизна** полягає у виявленні семантично значущих структурних елементів музичного тексту на дотекстовому, текстовому, позатекстовому, контекстовому й інших рівнях смислоутворення. **Висновки.** На прикладі аналізу трьох мініатюр “Postludien” сучасного українського композитора В. Сильвестрова розкрито семантично значущі структури музичних текстів; проаналізовано структурні елементи музичного мовлення композитора; виявлено міжтекстові асоціативні зв'язки на рівні фігур інтексту, проаналізовано їхню функцію в контексті музичного формування, де вони набувають значення не тільки структурного компонента, але й семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні музичного тексту. Це дозволило зрозуміти логіку та принцип організації музичного дискурсу другої половини ХХ століття, у контексті якого різні цитації й алюзії мисляться як важливий засіб конструювання смислу музичного тексту, що свідчить про володіння композитором особливим видом текстової імплікації. Практичне значення. Інформація може бути використана для подальшого дослідження та розроблення курсів лекцій і семінарів з історії та теорії української культури.

Ключові слова: семантичні рівні аналізу музичного тексту, структурні елементи музичної мови композитора.

Purpose of the article. Semantic dimension of a musical text is heterogeneous in its composition, so identification and awareness of such invariants as markers of meaning formation in the context of this article is carried out both at the micro-level (the level of elementary structures) and the macro-level (or complex structures: image, intext, form-sign, etc.). At the same time, the process of analyzing a musical text also takes into account the type of semantics of musical signs which, depending on the encoding principle, can be either conventional or non-conventional. It must be noted that the difference between them is that musical signs with a conventional type of semantics allow fixing extra-textual connections that have not only musical, but also various extra-musical images while the unconventional type of semantics does not provide for them, but appeals to the identification of implicative signs that are broken with the help of immanent means of musical art (thematic or cross-cutting development, metro-rhythmic figures, etc.). That is, conventional semantics performs the function of specifying the connections between the textual and non-textual score but it cannot be considered as an immanent characteristic of the composer's musical speech, since the degree of its saturation is influenced by both external and internal factors.

Recent studies and publications. A thorough review of the then trends in the work of composers of the second half of the XX – the beginning of the XX century testifies to the renewal of musical drama, the emergence of its various types, forms, and new genres, which were conceived as a “multiple, diffused, open phenomenon” [7, p. 12]. In addition to the neo-style trends, the principle of genre renewal played a significant role.

The genre of postlude is characterized by an extremely elegant musical time-space, in which intonations that have already been heard but continue to exist in the overtone dimension, acquire an important role, and semantic subtexts acquire visible forms. That is why we turned to three miniatures of the Ukrainian composer V. Silvestrov – “Postludien” (1981 / 1982), which became the first postludes in his work. The genre correlation of these pieces surprisingly deeply conveys the semantic levels of the work as an intonation space where the sound is directed to the deep layers of the listener's memory, and the musical time-space does not disappear but is filled with the movement of meanings.

In general, the genre of postlude in the second half of the twentieth century acquires a wide variety of incarnations, from the

final parts of classical cycles (for example, № 3 В. Lyatoshinsky, quartet I. Karabits, etc.) to independent genres. However, it was in the work of V. Silvestrov that the postlude acquired stylistic features of creativity, which led to the renewal of the composer's musical speech: "In a developed culture that has already tried everything, it is enough to connect to the past experience for the manifestation of creative energy. <...> There is something like this process: the moment flashes and an echo appears. Forms of postludes are like traces of moments that fade away" [3, p. 47]. This bright and surprisingly poetic metaphor deeply comprehends by V. Martynov in the work "Music opus post" [4] concludes that the situation in the musical art of the second half of the twentieth century indicates that "life and drama came true, and only the postlude remained", that is, "modernity" itself took place and "we found ourselves in a state that comes after the completion of "modernity", that is, in a state of "postmodernity" (постсучасності), or, in the terminology of V. Silvestrov, "Postlude".

Since the 70's of the twentieth century, after polystylistic experiments, V. Silvestrov turns to the music of "silence", a meditation that allows you to discover a deeper world. The genre of postlude at this time is presented as expanded endings (cantata codes, vocal cycle "Quiet songs", etc.). In the early 80's, the postlude in the composer's work takes on the characteristics of an independent genre where deep philosophical reflections receive the meaning of the main idea. There are several works of this genre, including postsymphony (Fifth Symphony), postlude DSCB, postludes for solo violin, cello and piano, piano and orchestra, etc.

The last third of the twentieth century in the composer's work is focused on the search for harmony in the sphere of pure lyrics, and the genre of postlude takes on iconic forms, where the ideas of the postscript receive a new understanding: "In fact, postlude in my understanding is a certain state of culture" [6, p. 16].

For the composer, this is a kind of afterword in which the sounds have faded, but the echo does not fade, but "continues contrary to the laws of acoustic vibrations". The author himself characterized the genre of postlude as an open shape, but which is open "not at the end", which is more familiar, but "at the beginning", that is, compositionally, the work begins from the moment from which it should end. If in literature the appeal to the "confessional prose" has led to the emergence of a trend where the feelings of silent silence, meditateness, and dynamic statics of an external action

become important, then new forms of convention arise in music, one of which is the genre of postlude as a kind of iconic space, as a “quiet voice” of the inner world of the artist’s personality. The fact that the genre of postlude acquired some transformations in the twentieth century indicates the complexity of the era: “Music of the twentieth century turns out to be a grandiose cataclysm that stuns the very foundations of traditional musical thinking. Contiguous short links in a long chain of changes are very similar to each other, non-contiguous ones already seem to belong to the same chain. Renewal and innovation have become the norm” [8, p. 52–104]. The processes of the musical language renewal contributed not so much to quantitative as qualitative changes, but during the transition to a new quality, the appeal to existing genres turned out to be paradoxical. Perhaps this is why there is a kind of rejection of the renovated language, which is similar to the use of already known symbols to indicate a new quality.

This approach is typical exactly for complex musical periods in evolutionary terms which turned out to be the second half of the twentieth century with its laboratory nature of research which as a result influenced the formation of a new musical paradigm. Genre canons and already forms are beginning to co-exist with new trends that are slowly distancing themselves, but do not lose touch with the tradition, each time turning to “someone else’s word” for the sake of understanding their own. Even if the composer’s musical discourse presents an innovative compositional process, to explain it, the artist turns to traditional forms, which in theoretical musicology is called “irrelevance of paradigms” (in T. Kuhn’s terminology), or “painting law” (in Le Corbusier’s terminology).

This indicates that even in the work of innovators there is always a tradition, which was repeatedly noted by the musicologist A. Zinkevich: “The dialectic of the artistic process is determined, as is known, by the interaction of two opposite tendencies, on the one hand – the desire to overcome the normativity that has developed in previous experience (which in everyday life is defined as “innovation”), on the other – the tendency to stability (“tradition”)” [1, p. 9–10].

Complex processes of the renovation of the musical language of the twentieth century leave a new mark on the genre of postlude where the idea of “Echo” begins to play a dominant role. This is a kind of “minus-space” (according to the definition of A. Shnitke), in which there is a sound effect after completion when

the psychological time-space does not end with the last sounds, but seems to continue beyond the real sound, building its laws of dynamic statics, where “time should feel like reincarnation” [3, p. 105].

In postludes, there are no bright, thick musical colors like “coloristic spots”, the climax centers seem to be dispersed throughout the work, and linearity becomes the principle of shaping, arranging the infinite time-space with its meditateness, pauses where “the moment flashes and then the echo” [3, p. 134]. This is quite an important characteristic of the genre of postlude, as well as “after-sound” which is thought of as an acoustic background in which sound lives.

The genre of postlude can be considered a kind of sign of the twentieth-century era, full of a rather deep aesthetics of content, meditative lyrics, the perception of which allows you to feel inner harmony. At the same time, the vector of perception is directed to the past, which is “re-lived” and comprehended in a new way. That is, the musical time-space takes on material dimensions and affects the formation of the content of the genre itself. It seems from the outside that a static form is being built, devoid of the conflict of drama, contrast, and dynamics, but this movement is transformed from external to internal, giving the overall drama a dynamic development. Therefore, the musical dimension acquires “overtone meanings”: “music has a semantic overtone sphere, which is present in both composing and performing in the form of astral bodies, halos” [3, p. 107].

It is this internal dimension that is more saturated while the external structure is characterized by the dominance of slow tempos, stops, and fadings. This opposition of the inner world to external means of an embodiment is not an example of polarity, but of synthesis designed to understand semantic subtects. Fragmentariness and openness finally build a dispersed form of postlude and the dimension of intonation can reveal the semantic layer of a certain historical and cultural time.

“Postludium” (1981/1982) by V. Silvestrov is a triptych in which each play is dedicated to three epochs that have already flown by. The first “DSCH postlude” for soprano, violin, cello and piano borders on the genre of the memorial, where a variation on the theme-monogram of D. Shostakovich is vividly presented, which preserves the principles of musical thinking and features of the composer’s style. Referring to the lexis of another composer

has a manifestation at the level of using a monogram as a quote, which gives rise to various seemingly unrelated motives.

Thus, in the first sounding of the monogram, two images are read, built based on lamento intonation, but different in character and semantic content, where the ascending second (d-es) sounds sharp, dramatic, and dynamic, while the descending (c – h) – lyrically tragic. In this context, the monogram itself is read as a sign of an entire era with its characteristic intonations of crying, loneliness, and the thematic material seems to be torn into separate “fragments”. In this postlude, almost opposite images are combined organically, in which the very principle of the postlude is manifested. The tragic intonation dissolves into a lyric-enlightened sounding, which, like a living stream, merges into the dramatic canvas of the work, and the ascending second sequence motifs, finding no basis, fall off with unfilled quintal intonations, which are picked up by the piano part.

The appeal to D. Shostakovich lexis in the context of the first postlude is organic, since the very principle of postlude was also characteristic of the composer’s work, which was manifested in the last String Quartet № 15 (E-Flat minor), where the slow tempo of sound without pauses sounds *attaca* and creates an almost universal tragic image. The use of D. Shostakovich’s monogram and the choice of it is dramaturgically justified and motivated by an invisible connection between the two composers. The voice of the piano complements the voices of the strings, where on the refined nuance of “*dolcissimo*” from the vocalized “a” a barely perceptible “Amen <...>” is born, as if “dissolving” in space as a sign of farewell to an era that has already passed. This is a bright longing for the past and at the same time a sincere gratitude for the fact that the future is filled with it. This is an awareness of what has sounded but not disappeared in musical time-space.

In the postlude, there is a “movement backwards” from what was mentioned, in order to feel a barely noticeable trail of the past. In particular, the lamento descending motifs in the soprano part first “fade out” (4 Vols.), and in the repeated they sound in mirror execution (9 Vols.). But in the middle section, the principle of repeatability acquires a textured organization of the material which is based on the triplet-terz group in the violin and piano part (f-d, Vol. 15), which is a kind of invariant structure that is always recognizable, even if it receives further transformations. A kind of stopping of the triplet group on the upper third creates the effect of

shimmering overtones, barely perceptibly amplified by the quarter-fifth motive on the nuance *pizz.* of the cellos.

The repetition of the reprise section increases it in volume and leads to some fragmentation of the musical material, which is based on a descending lamento motive (the second part of the monogram), the semantics of the tragedy of which (on the nuance of *ppp* with a dash of *dolcissimo*) is transformed into a mournful “fragment” of the monogram (“Amen <...>”). In this way, the composer emphasizes the importance of the reprise section, in which the principle of postlude is manifested. In general, the principle of repetition in V. Silvestrov’s postludes has a cadential character, regardless of its position in the context of the form of the work, and is a kind of invariant in the formation of variable semantically important structures that renovate intonation material.

The second in the cycle is the Postludium for Solo Violin which is thought of as an allusion to the baroque type with a characteristic improvisational development, as indicated by a large extra-textual range of meanings. Significant is the composer’s appeal to the melody of “someone else’s word” – an old ballad that was already voiced in “Quiet songs” earlier. An important formative role in postlude is acquired by the descending quint’s intonation-the epigraph as an interval, from which the following motifs appear (TT. 5–6, 12, 18–19, 24), the semantics of which have a whole range of meanings – from illusory emptiness to cosmic harmony.

The third piece of the cycle – Postludium for cello and piano – is a kind of allusion to the romantic elegy, in which the development process is almost absent, and the construction is based on a sequence of two-bar cadences, which dynamically and tempo gradually disappear, freeze texture, but as if continue to exist in pauses. Characteristic is the repetition of harmonic and melodic expressions turnover which each time sound in a new reading as a manifestation of the principle of unity in diversity, variant multiplicity. The quint’s intonation, semantically related to the vocabulary of the elegy genre, is the basis of the postlude motif, which is imbued not only with a melodic-harmonic, but also with a textured plan, forming a sequential material. If in the second postlude the initial intonations are consonant with the final (expressive turnover), which sounds in d-moll, then in the third postlude the tonic triad D-dur sounds at the beginning as “someone else’s word”, which is typical for the completion of instrumental and vocal works of romanticism.

The last postlude from the cycle appeals to the genre of elegy, which “cannot be exhausted” [3, p. 127] and is perceived as a kind of “after-sound”. Postlude with the share of conditionality can be understood from the point of view of elegiac modality (in the interpretation of E. Nazaikinsky), while the modality of the postlude itself is read as a derivative in relation to romantic elegy, reflecting into the context of imagery, which has a manifestation at the level of musical and speech means. However, it is not imagery that determines the choice of musical means, but the composer’s musical speech itself that allows us to talk about recreating the features of the elegy genre with its special worldview. Such allusions to the genre of elegy are not accidental, because the principle of postlude is characteristic of elegy with its special type of drama, ascending quarts and descending seconds intonations, iambic rhythm, harmonic pulsation, orientation to being chamber-like and concentration on internal time-space.

In this context, the genre of elegy is read as a kind of sign space with an inherent vocalized type of melody, close to verbal speech, free rhythmization, emphasized by the diatonic plan of consonant space, in which there is a comparison of distant keys, the variability of harmonic functions, read as a search for unattainable harmony. This feeling is made possible by the use of the technique of “avoiding the tonic”, the constant search for support (stability), which leads to a feeling of loss of reality. This is a kind of projection of the principle of elegy with its dual essence, which emphasizes the consonance with the time that has passed, leaving only an “elegiac trail”. The appeal to the semantics of the elegy genre is quite organically embodied with the help of musical vocabulary, the mode of utterance of which also has a past tense (already sounded, remembered, flashed), slow tempo, miniature form and semantic subtext of “deciphered moments” and “cosmic pastorals” (as expressed by V. Silvestrov). “Semantics of the farewell”, from the composer’s point of view, is characteristic of the genre of postlude as a whole which is the embodiment of the after-sound space which allows the listener to plunge into the world of images. All pieces of the cycle are characterized by background pedals and slow tempos, so that even pauses acquire sound, and the dispersed texture reflects internal fragility and lightness. The characteristic features of the postlude genre led to the expressiveness of V. Silvestrov’s musical speech with characteristic dynamic static and conflict-free dramaturgy.

The principle of constructing a postlude from a cadential turn affects the type of its dramaturgy and is the dominant characteristic of the genre as a whole which arose from the final section of

the musical form. In particular, in the first “DSCH” postlude, these are the first five bars, which in the future (TT. 28–31) sound on the opposite nuance of $p > ppp$ with a dash of *Meno mosso*. However, at the beginning, the melodic expression turnover sounds on the nuance from $mf > p$ to $mp > ppp$ and is perceived as the culmination of the entire piece. In this context, the opinion of E. Nazaikinsky is quite valuable.

He noted similar processes in the codes of musical works, where the final phrase “tends to the logical-semantic side of the content” [2, p. 279]. A structural role in the formation of postludes is also played by the principle of repeatability where motifs echo in other voices of the score.

In postludes, there is a large number of agogical gradations where the stroke becomes a full-fledged element of the semantic dimension and affects the type of dramaturgy of the genre, which in the works of theorists was called “meditative” (in the terminology of V. Kholopova), “open” or “disclosed” (in the terminology of E. Chigareva). Among the main semantic associations of the term “meditative” there is reflection and concentration, but meditateness can be considered a quality of the creative process itself, with its inherent free flow of thought, self-absorption and reflection. In postludes, meditateness is realized with the help of agogical (*dolcissimo leggier, sotto voce, lontano*) techniques, detailed dynamic shades ($MF > pp; p > ppp$), characteristic techniques of “overtone plume” that envelop the after sound with a sonorous glow, blurring them, which enhance the effect of “flickering” of thought. Metro-rhythmic features of meditateness with imaginary statics acquire the features of internal conflict at the level of combining clear rhythmic formulas with dispersed, fluid forms (Triol groups with sounds under the league).

Surprisingly meaningful are the detailed author’s remarks, which have the most subtle gradations and are a kind of vector of direction of the listener’s attention, so that it becomes possible to discover the value of a piece of music, and performing characteristics “enter the text and become an integral part of it” [3, p. 115]. In particular, the marks for slowing down are composer, which has not so much a functional role as a semantic load; remarks like “insignificant” *rit.*, *temporary m.m.*, or “modulation of a doubled sound into a piano tone”, which the author thinks of as a semantic space of a musical text, and so on. It is in such clarifications, peculiar quasi-characteristics of the musical text that the semantic space of V. Silvestrov’s postludes is revealed. Detailed agogics can be

considered a characteristic feature of postlude as a genre with its fragility of forms, transparency of texture, static dynamics, plasticity and continuity of thought.

Elements of musical lexis in postludes acquire not so much individualized features as sign ones, filling the semantic layer of the genre. The transparent texture of the composer's postludes is read as a sign structure, thanks to which the musical space becomes dispersed, and the temporal space acquires the functions of organizing musical material that exists in its own space where slowing down the sound is perceived not as "sound immobility", but as an overtone space. At the same time, individual voices that have already been heard can be picked up at other textured levels and continue to echo in different voices in a single pedaled sound.

Linearity is read as a principle of development of melodic expressive turnover in the postlude, which, despite stops and repetitions, synthesizes various musical material, giving it structural integrity. At the same time, melodic lines do not acquire the meaning of a separate means of expression, but are organically "interwoven" into the musical canvas of melodic material, creating a single sound ensemble. Important characteristics of postludes are the miniature form, the principle of motivational movement, long pauses, and a transparent image that has a dispersed structure of individual voices, which together form a kind of moving statics. The presence of citations and textual allusions as an important means of constructing the meaning of a musical text reflects the specifics of the worldview and the nature of the composer's artistic thinking, which has a special type of textual implication.

The composer's sound is perceived as a psychological phenomenon and has many gradations of pitch. In particular, during perception, even its spatial codes are included which allows acquiring additional characteristics, namely: density, dispersion, mirroring, concentricity, symmetry, which generally form the architectonics of the sound space of a musical piece. The composer refers to images of various signs-icons, both changeable and fleeting, majestic and unknown, implemented using a variety of means: duplication of intervals (quart, quint, triton); the effect of a sound (dynamic) wave; combining a diatonic scale and using pedaled sound, etc. This is a kind of quintessence of the composer's semantic field in which the philosophical problems of Being are understood by means of music.

BIBLIOGRAPHY

1. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи*. Киев : Задруга, 2007. С. 9–10.
2. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
3. Нестьева М. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе. Беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 145 с.
4. Мартынов В. Зона Opus Posth, или рождение новой реальности. Москва : Классика – XXI, 2008. 288 с.
5. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph. Riga : Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 2020. С. 436–458.
6. Сильвестров В. Сохранять достоинство. *Советская музыка*. 1994. № 4. С. 16.
7. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст. : монографічне дослідження. Київ, 2004. 120 с.
8. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104. URL: <http://www.kholopov.ru/izm/>.

REFERENCES

1. Zinkevych, E. (2007). The logic of the artistic process as a historical and methodological problem. *Mundus musicae. Texts and contexts: selected articles*. Kiev: Zadruga. P. 9–10. [in Russian]
2. Nazaikinsky, E. (1982). Logic of musical composition. Moscow : Music. 319 p. [in Russian]
3. Nesteva, M. (2004). Valentin Silvestrov. Music is the singing of the world about itself. Conversations, articles, letters. Kiev. 145 p. [in Russian]
4. Martynov, V. (2008). Opus Posth Zone, or the birth of a new reality. Moscow: Classic – XXI. 288 p. [in Russian]
5. Samoilenko O.I., & Osadcha S.V. (2020). Musical semiology as a current direction of the theory of linguistic consciousness. Modern culture studies art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”. P. 436–458 [In Ukrainian]
6. Silvestrov, V. (1994). To preserve dignity. *Soviet music*. Vol. 4. P. 16. [in Russian]
7. Syuta, B. (2004). Problems of organizing artistic integrity in the Ukrainian music of the second half of the XX century : Monographic study. Kyiv. 120 p. [In Ukrainian]
8. Holopov, Y. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. *Problems of tradition and innovation in contemporary music*. Moscow : Sov. Composer. Pp. 52–104. URL: <http://www.kholopov.ru/izm/> [in Russian]

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-8>**Олександр Олександрович Корчев**

ORCID: 0000-0002-7455-5610

аспірант кафедри теорії музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

teoralkor@gmail.com

**ВИЯВЛЕННЯ ІДЕЇ ВИДОЗМІНИ ЯК ПРОЦЕСУ
БЕЗПЕРЕРВНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕМИ
У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ «МЕТАМОРФОЗИ»
ДЖОНА КЕЙДЖА**

Мета роботи – розкрити зміст поширеної в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть ідеї метаморфози на прикладі фортепіанного циклу Дж. Кейдж. Мета роботи зумовила такі завдання: окреслити жанрову палітру музичних творів із назвою «Метаморфози», з'ясувати характер утілення означеної ідеї; дослідити підходи до визначення явища метаморфози шляхом співвіднесення даної концепції з низкою усталених понять у сфері теоретичного музикознавства, зокрема принципу проростання В. Протопопова, техніки «серійної фрагментації», що наводить О. Григоренко, а також терміна «деривації», до якого звертається М. Арановський у праці «Музыкальний текст. Структура и свойства»; шляхом цілісного аналізу фортепіанного опусу Дж. Кейджа окреслити основні засоби вираження ідеї видозміни у процесі становлення композиції циклу. **Методологія дослідження:** системний метод – дає можливість співвіднести багатовекторну композиторську концепцію «метаморфози» із низкою актуальних понять теоретичного музикознавства; історичний метод – розкриває ретроспективу поширення ідеї метаморфози у творчості композиторів ХХ–ХХІ століть; метод структурного аналізу – дозволяє простежити за розвитком вихідної теми фортепіанного циклу Дж. Кейджа, розглянути особливості становлення музичного матеріалу твору, дослідити характерні ознаки функціонування принципу «деривації». **Наукова новизна** полягає в дослідженні ідеї «метаморфози», що є актуальною для творчості композиторів ХХ–ХХІ століть, висвітленні особливостей функціонування «деривації» на прикладі становлення музичного тексту фортепіанного циклу Дж. Кейджа “Metamorphosis”, виявленні характерних ознак функціонування даного принципу в композиції музичного твору. **Висновки.** Результати цілісного аналізу фортепіанного циклу дозволяють означити вихідну тему як тематичне джерело, що стає основою для музичного матеріалу всього твору. Становлення композиції

являє собою процес безперервної трансформації теми, що приводить до її нового, видозміненого звучання у фінальній частині.

Ключові слова: метаморфози, ідея видозміни, процесуальність, про-ростання, Дж. Кейдж.

Korchev Oleksandr Oleksandrovych, Postgraduate Student at the Department of Music Theory of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Identifying the idea of modification as a process of continuous transformation of the theme in the piano cycle “Metamorphosis” by John Cage

Research objective. The purpose of the work is to reveal the content of the XX–XXI centuries common in composition practice. ideas of metamorphosis, for example, on the example of the piano cycle by J. Cage. The purpose of the work led to the following tasks: outline the genre palette of musical works called “Metamorphoses”, to find out the nature of the embodiment of this idea; investigate approaches to defining the phenomenon of metamorphosis by correlating this concept with a number of established concepts in the field of theoretical musicology, in particular the principle of germination of V. Protopopov, the technique of “serial fragmentation” given by O. Grigorenko, as well as the term “derivation” Aranovsky in the work “Musical text. Structure and properties”; through a holistic analysis of J. Cage’s piano opus, outline the main means of expressing the idea of change in the process of forming the composition of the cycle. **The methodology:** systemic – gives the opportunity to correlate the multi-vector compositional concept of “metamorphosis” with a number of relevant concepts of theoretical musicology; historical – reveals a retrospective of the spread of the idea of metamorphosis in the works of composers of the XX–XXI centuries; method of structural analysis – allows you to follow the development of the original theme of the piano cycle of J. Cage, to consider the features formation of the musical material of the work, to explore the characteristic features of the functioning of the principle of “derivation”. **The scientific novelty** lies in the study of the idea of “metamorphosis”, which is relevant to the work of composers of the XX–XXI centuries, highlighting the features of the “derivation” on the example of the musical text of J. Cage’s piano cycle “Metamorphosis”, identifying the characteristics of this principle in the composition of musical work. **Conclusions.** The results of a holistic analysis of the piano cycle allow us to identify the original theme as a thematic source, which becomes the basis for the musical material of the whole work. In this case, the formation of the composition is a process of continuous transformation of the theme, which leads to its new, modified sound in the final part.

Key words: metamorphoses, idea of modification, procedurality, germination, D. Cage.

Виклад основного матеріалу. Серед надзвичайної різноманітності творів сучасної академічної музики помітне місце належить творам під назвою «Метаморфози», які окреслюють один із векторів у широкому просторі тематики музичного

мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Виходячи з етимології слова (гр. *metamorphosis* – «перетворення», *meth* (а) – *між-*, *nisla*, *услід за* – і *morphe* – «форма»), в енциклопедіях та словниках зміст поняття «метаморфози» визначається як «перетворення, видозмінення». У сфері композиторських концепцій даний термін, незважаючи на його семантичну спадкоємність (літературні, природознавчі дисципліни), став свого роду «спільним знаменником» для різних музичних творів. Маючи «спільне» найменування, усі вони розрізняються за жанром (балет, симфонічна сюїта, варіації, фортепіанні цикли й інші), образним змістом, художньою концепцією, композиторською технікою, що вказує на оригінальність утілення означеної в їх найменуванні ідеї «метаморфози». У сюїті Бенджаміна Бріттена – це програмне посилання на літературне першоджерело, а саме поему Овідія; у Джона Кейджа або Філіпа Гласса – це заголовок фортепіанного циклу; у Пауля Гіндеміта, Томаса Конроя, Левка Колодуба й Отторіно Респігі під цією назвою маються на увазі симфонічні твори зі спільною для них ідеєю «перетворення» (з використанням запозичених тем у творах Л. Колодуба, П. Гіндеміта та Т. Конроя і власної теми у варіаціях О. Респігі).

Яскравий приклад утілення даної ідеї можна знайти у творчості Дж. Кейджа, що увійшов в історію сучасного мистецтва як надзвичайно яскравий новатор і оригінальний експериментатор. Зокрема, з його ім'ям пов'язані відкриття в галузі тембру, ритму, звуковисотності, форми, нотації тощо. У своїй творчості Дж. Кейдж звертався до таких принципів композиції, як додекафонія, техніка 25-звукових хроматичних рядів, сонористика, алеаторика, репетитивність тощо. Початковим етапом освоєння методів композиції, можливостей організації і розвитку музичного матеріалу була 12-тонова техніка, з основами якої Дж. Кейджа ознайомив відомий піаніст Р. Буліг.

У серійній техніці із застосуванням 12-тонового ряду написана Соната для кларнету-соло (1933 р.), а також інші твори раннього періоду, у яких Дж. Кейдж вільно оперує додекафонним принципом (допускає повтори, використовує звукоряди, які не збігаються із 12-тоновим рядом тощо). Прагнучи створити свою техніку серійного письма, Дж. Кейдж винайшов «метод 25-тонового ряду», згідно з яким «кожний голос повинен діяти у відведеному йому діапазоні двох октав

за обов'язкової умови послідовного вичерпання всіх двадцяти п'яти тонів (24 + 1), перш ніж буде допущений повтор» [3, с. 19].

«Техніка серійної сегментації» (за визначенням О. Григоренко [3, с. 21]) стала наступним винаходом, що спирається на принцип серійності. На її основі були написані фортепіанний цикл «Метаморфози» (“Metamorphosis”), Три п'єси для дуету флейт, Музика для дерев'яних духових, вокальний цикл «П'ять пісень для контральта» та інші опуси, створені до кінця 1938 р. У цих творах в умовах вільної додекафонії композитор використовує повторність висотних рядів із ритмічним варіюванням або ритмічну повторність із зміною висот. Розкриваючи сутність зазначеної техніки, Дж. Кейдж зазначав: «<...> Моє головне завдання полягало не в тому, щоб зробити ряд помітним, а щоб замаскувати його, навіть зважаючи на те, що він був використаний як основа всього методу. Для досягнення цього я розподілив дванадцять тонів на невеликі групи; кожна група мала залишатися незмінною, тобто не варіюватися. Я брав ці групи тонів і розміщував <...> згідно з первісною формою або інверсією чи ракоходом або ракоходом інверсії. У кінці кожної групи були всі ці варіанти» [3, с. 21]. О. Григоренко зауважує, що в техніці серійної фрагментації серія відступає на другий план, стає номінальною абстракцією, а на перший план виходять прийоми, засновані на принципах фрагментації (серія розпадається на фрагменти), репетитивності (повторення фрагментів) та комбінаторики (комбінування фрагментів у різній послідовності) [3, с. 22].

Одним із показових прикладів утілення зазначених принципів композиційної організації виступає фортепіанний цикл “Metamorphosis”, що складається з п'яти мініатюр. В основі його композиції лежить серія з п'яти звуків (d – e – h – b – as). Розгортання музичного матеріалу пов'язане з безперервним процесом видозмінення теми – «зерна», з якого виростає весь тематизм циклу. Її ключовою інтонацією є висхідний стрибок на квінту з його заповненням низхідним рухом «півтон – тон».

У першій п'єсі тема відразу подається в розвитку (чотири секвенційні проведення теми від тонів d, c, es, g із незмінною інтонаційною структурою).

Приклад 1. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 10)

METAMORPHOSIS

I

JOHN CAGE
(1938)

♩ = 63

Безперервний регулярний рух чвертками у швидкому темпі, що викликає асоціації з *perpetuum mobile*, утворює наскрізну лінію розгортання, у яку вплітаються нові, похідні тематичні варіанти. Вони утворюються шляхом звуковисотних змін та регістрового розташування тонів теми, незначного варіювання її інтонаційної структури, інверсії. Таким способом нові варіанти теми поступово віддаляються від свого первісного вигляду і самі стають інтонаційними зернами, що породжують нові тематичні утворення. Загалом, процес «тематизації» охоплює всю музичну тканину твору – у її горизонтальному, діагональному та вертикальному вимірах, а саме:

1. Одноголосся та комплементарне двоголосся в першому розділі, у рамках якого композитор рівномірно розподіляє «мобільні» сегменти теми, що перебувають у процесі розвитку.

2. Акордова та гомофонно-гармонічна (умовно) фактура середнього розділу постає своєрідним структурним центром музичної тканини першої частини циклу (т. 43).

3. Комплементарне двоголосся в репризі.

Зазначимо, що фактурна організація першої п'єси вибудовується за концентричним принципом – від одногоголосся до акордового викладу з наступним поверненням до одногоголосся. Водночас у результаті безперервного оновлення породжується значна кількість похідних варіантів основної теми, що вплітаються у процес тематичного розгортання першої «Метаморфози». Це відбувається шляхом комбінаторних перестановок тонів теми, звуковисотного та регістрового варіювання.

Друга п'єса циклу має спокійний характер (четвертна нота = 184). Вона розпочинається з викладу теми у збільшенні (від тону es) і доповнюється новим мотивом, побудованим на пульсуючому ритмі інтонації малої секунди (т. 3)

Приклад 2. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 16, тт. 1–3)

II

Цей мотив виконуватиме важливу наскрізну роль у композиції всього фортепіанного циклу. У другій «Метаморфозі» тема-інваріант отримуватиме нове метроритмічне вирішення. На відміну від дещо одноманітної пульсації вихідної теми, ритмічна організація цієї п'єси відзначається більшою складністю та різноманітністю. Перемінний розмір (7/4–5/4–6/4–3/4–5/4...), синкопований ритм, ритмічні фігури з нерівними тривалостями в розмірі 7/4 – усе це надає звучанню теми гротескного характеру (що особливо відчутно в тт. 35–39).

Основою тематичного розгортання другої п'єси виступає малосекундовий мотив (т. 3). У процесі розвитку він зазнає різних інтонаційних перетворень: подається у вертикальному вигляді (ч. 4, м. 7) на контрастній динаміці, що регулярно змінюється від *p* до *ff* (тт. 13–14).

Приклад 3. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 16, тт. 11–17)

У наступному перетворенні інтонація м. 2, що лежить в основі мотиву, унаслідок обернення перетворюється на в. 7. У такому вигляді цей варіант поєднується з вихідним мотивом і одним із трансформованих варіантів заголовкової теми циклу (тт. 15–16). Ще один варіант цього мотиву пов'язаний із його трансформацією м. 2 у м. 9 (тт. 19, 23).

Приклад 4. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 17, тт. 18–23)



Тема-інваріант «Метаморфоз», яка була представлена в першій п'єсі, розгортається протягом усього циклу в усе нових варіантах. Одні з варіантів повторюють ритмо-інтонаційну структуру інваріанту, інші значно оновлюються ритмічно і звуковисотно (тт. 36–39, низхідний варіант – тт. 59–60).

Приклад 5. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 19, тт. 59–62)



Загалом в основі розгортання тематичного матеріалу другої п'єси лежить процес безперервної зміни всіх параметрів структури теми-інваріанту (на рівні звуковисотності, ритму, фактури, регістру, динаміки) і нового мотиву, який з'являється у другій п'єсі. Отже, на взаємодії цих двох тематичних комплексів побудована композиція другої «Метаморфози».

На початку третьої п'єси циклу інтонаційна структура теми-інваріанту виступає в новому вигляді. Застосування прийому інтерполяції (заміна тону *f* на *a*), комбінаторної перестановки звуків із підкресленням ходів на тритон у поєднанні з низьким регістром та повільним темпом надають темі загадкового, таємничого звучання.

Приклад 6. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 20, тт. 1–4)

III

Часовий вимір тематичних перетворень має змінний характер. Це яскраво проявляється у варіантній зміні метроритму в кожному такті попарно організованої тактової структури: $11/4-10/4-11/4-9/4-11/4-8/4-11/4-7/4...1/4$. Звертає на себе увагу регулярність чергування стабільного і мобільного елементів цієї числової прогресії, де стабільним членом прогресії виступає розмір $11/4$ (перший у кожній парі тактів), тоді як у кожному другому такті відбувається зміна розміру з поступовим зменшенням показника на мінус один у чисельнику дроби, яким позначається розмір, – загалом від 11 до 1 ($11/4-10/4$; $11/4-9/4$; $11/4-8/4$; $11/4-7/4$; ... $1/4$). Отже, єдність і багатоманітність (тотожність і контраст, за Б. Асаф'євим), проявляються на всіх рівнях – композиційному, інтонаційно-тематичному, а у даному випадку – на рівні ритмічної організації твору.

Контрапунктом до теми-інваріанту виступають похідні варіанти мало секундового мотиву другої п'єси, завдяки чому частини циклу інтонаційно пов'язуються одна з одною.

Тематичним зерном четвертої п'єси стає наскрізний мало-секундовий мотив другої «Метаморфози». На його основі утворюються низхідні гамоподібні пасажі, викладені дрібними тривалостями. Завдяки швидкому темпу (чверть = 208) і варіюванню динаміки звучання набуває жвавого, скерцозного характеру.

Приклад 7. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 24, тт. 1–2)

IV

П'ята п'єса «Метаморфоз» Дж. Кейджа органічно вплітається в розгортання фортепіанного циклу завдяки інтонаційним зв'язкам з попередніми частинами. Зокрема, вагому роль у її тематичному матеріалі відіграють гамоподібні ходи, а також секундові інтонації четвертої п'єси.

Водночас основна тема циклу виступає в редукованому вигляді: з неї виокремлюється заключний мотив (хід «півтон – тон»), який завдяки новому ритмічному оформленню та комбінуванню тонів становить нову мотивну структуру, що стає тематичним зерном цієї мініатюри. Із цього зерна «проростають» нові варіанти теми. Саме на розгортанні похідних тематичних утворень та їхніх модифікаціях базується заключна частина «Метаморфоз».

Приклад 8. Дж. Кейдж. Фортепіанний цикл «Метаморфози» (с. 28, тт. 1–7)

V

Отже, вихідна тема фортепіанного циклу Дж. Кейджа стає тематичним джерелом, з якого походить весь музичний матеріал твору. Становлення композиції являє собою процес безперервної трансформації теми, що приводить до її нового, видозміненого звучання у фінальній частині.

Отже, в основі процесу трансформації теми у фортепіанному циклі Дж. Кейджа лежать такі принципи музичного розвитку:

1. Принцип проростання (В. Протопопов), згідно з яким тематичне ядро та його похідні варіанти, що утворюються у процесі розвитку завдяки постійній незначній варіантній змінності, ніби «проростають» із тематичного джерела і зливаються в єдине ціле.

2. Техніка «серійної фрагментації» (за визначенням О. Григоренко), композитор розкривав суть якої та зазначав: «<...> Моє головне завдання полягало не в тому, щоб зробити ряд помітним, а щоб замаскувати його, навіть зважаючи на те, що він був використаний як основа всього методу. Для досягнення цього я розподілив дванадцять тонів на невеликі групи; кожна група мала залишатися незмінною, тобто не варіюватися. Я брав ці групи тонів і розміщав <...> згідно з первісною формою або інверсією чи ракоходом або ракоходом інверсії. У кінці кожної групи були всі ці варіанти» [3, с. 21].

3. Зв'язаність усіх складових частин тематичного матеріалу “Metamorphosis” Дж. Кейджа, які походять одна від одної

та являють собою наочний процес перетворення однієї структури на іншу, відповідає динамічному процесу становлення музичного тексту, означеному М. Арановським за допомогою поняття лінгвіста Віктора Храковського «деривація», під яким розуміється «<...> перетворення однієї структури на іншу, де похідна структура за своїм граматичним статусом і сенсом відрізняється від вихідної» [1, с. 94.]

У фортепіанному циклі «Метаморфози» утілилися характерні особливості композиційного методу Дж. Кейджа, пов'язані з оновленням додекафонної системи, використанням техніки серійної фрагментації, застосуванням комбінаторики як важливого чинника трансформації й оновлення музичного матеріалу. Послідовне проведення принципу конструктивізму, що простежується як у структурній ясності, раціональній вивіреності музичної тканини, так і в довершеності музичної форми, своєрідно поєднується з особливостями музичного розвитку за принципом органічної прогресії, що приводить до послідовного нарощення тематичного матеріалу у процесі становлення композиції фортепіанного циклу.

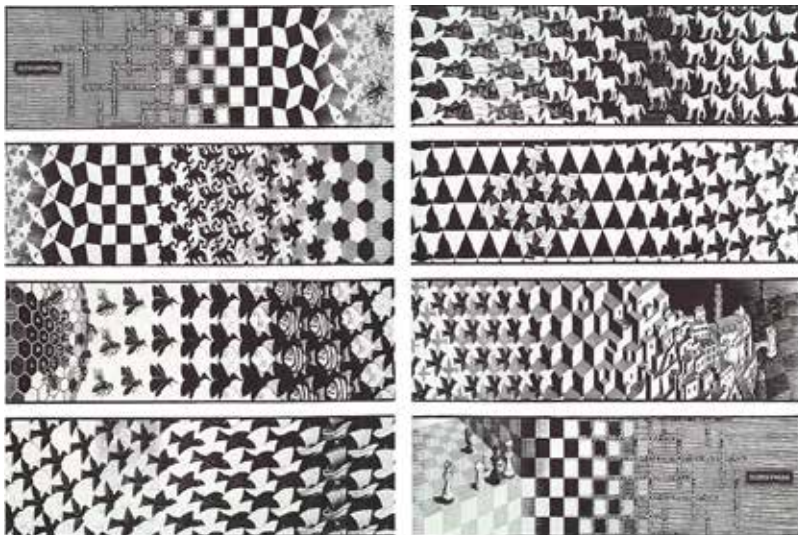
У характеристиці композиційної техніки, продемонстрованої Дж. Кейджем у «Метаморфозах», можна зробити спробу вийти на міждисциплінарний рівень означеної проблематики та порівняти принципи роботи американського композитора і нідерландського графіка М.К. Ешера (1898–1972 рр.), відомого передусім своїми концептуальними гравюрами на дереві й металі (характерною рисою «сюжетів» яких є виявлення різного роду парадоксів, абсурду, ілюзії, з акцентом на смисловій багатозначності зображуваного матеріалу), а саме з його трьома панорамними літографіями «Метаморфози» у мозаїчних площинах, у яких представлений наскрізний процес трансформації вихідних геометричних форм та їх переходу в більш конкретні (предметні) образи (здебільшого зооморфні й антропоморфні).

У книзі «Гедель, Ешер, Бах: ця безкінечна блискуча гірлянда» американського фізика Д. Хофштадтера гравюра «Метаморфоза II» М.К. Ешера порівнюється з образами безкінечного руху, який також зображується в його картині «Підйом та спуск» [6, с. 45]. Д. Хофштадтер проводить аналогію між «Метаморфозою II» і музикою та посилається на творчий доробок Й.С. Баха. За його словами, гравюра «<...> трохи нагадує “Canon per tonos”»: відходячи все далі й далі від

початкового пункту, ми несподівано повертаємося до початку. У площинах «Метаморфози» уже є натяк на безкінечність, проте інші картини Ешера являють ще більш сміливі образи безкінечного» [6, с. 45].

Варто зазначити, що поступова змінність та деяка «наочність» зміни початкової структури (візуальної, геометричної в М.К. Ешера й аудіовізуальної, звукової у Дж. Кейджа) зближують творчі методи обох митців у представлених творах. Дані особливості відображають схожість концепції метаморфоз в обох циклах щодо розуміння самої ідеї видозміни як поступового, безкінечного процесу *корінних* перетворень вихідної структури, що й визначають ідею *метаморфози* як процесу кардинальних видозмін вихідного музичного матеріалу, результатом яких стає поява похідного, нового тексту. З позицій міждисциплінарних тенденцій ХХ–ХХІ ст. щодо явища тексту концепція метаморфози вбачається обширною віхою, що може стати спільною ланкою для означення актуальних проблем соціокультурного поля.

Приклад 9. М.К. Ешер. «Метаморфози II»



Розглянуті теоретичні аспекти концепції метаморфози висвітлюють її багатовекторність. Ця проблема охоплює широке коло питань, серед яких можна виокремити:

1. Нові тенденції у сфері компонування музичних творів ХХ–ХХІ ст.

2. Специфіка тематичної організації опусів у творчості композиторів минулого століття та сучасності.

3. У композиціях П. Гінеміта, Л. Колодуба, Т. Конроя, В. Лютославського – проблема взаємодії «свого» та «чужого» тексту (що висвітлена у працях М. Арановського, А. Шнітке, Ю. Крістєвої й інших), формами запозичення музичного матеріалу і способами його перетворення.

Метаморфоза як явище і поняття актуальна для ХХ та початку ХХІ ст., про що свідчить її поширеність у композиторській практиці та музикознавчих роботах. Зважаючи на це, дана концепція потребує теоретичного обґрунтування та подальшого всебічного вивчення, адже цей термін має давню історію вживання (поєми Овідія, Апулея, праці І. Гете, К. Ліннея, твори М.К. Ешера, П. Пікассо тощо), а також усталене смислове значення, що дозволяє використовувати його як у спеціалізованій сфері теоретичного музикознавства, так і в міждисциплінарних, інтермедіальних дослідженнях актуальних соціокультурних, мистецьких проблем ХХ–ХХІ ст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, 1971. 376 с.
3. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев, 2012. 226 с.
4. Левитин К. Геометрическая рапсодия. Москва, 2004. 216 с.
5. Переверзева М. Дж. Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Москва, 2006. 333 с.
6. Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах. Эта бесконечная гирлянда. Самара, 2001. 752 с.

REFERENCES

1. Aranovsky M. (1998) Musical text. Structure and properties. Moscow [in Russian].
2. Asaf'ev B. (1971) Musical form as a process. L. [in Russian].
3. Grigorenko E. (2012) John Cage. Creativity. Kyiv [in Russian].
4. Levitin K. (2004) Geometric rhapsody. Moscow [in Russian].
5. Pereverzeva M. (2006) J. Cage: life, creativity, aesthetics. Moscow [in Russian].
6. Hofstadter D. (2001) Gцdel, Escher, Bach. This endless garland. Samara [in Russian].

UDC 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-9>**Anastasia Ochanina**

ORCID: 0000-0003-1182-012X

M.M.A., Master of Music,

Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

M. Sc., Master of Social Sciences, Paris Descartes University

ochanina.anastasia@gmail.com

**COMPARATIVE LINGUISTIC APPROACH
FOR IMAGE ANALYSIS OF EURYDICE CHARACTER
IN “ORPHEO AND EURIDICE” BY K. W. GLUCK
IN THE FRENCH AND ITALIAN VERSIONS OF LIBRETTO**

The purpose of this work is to emphasize the importance of the comparative-linguistic aspects in the interpretation and understanding of the main character as well as of the language-dependent nuances, emerging upon a change of the language of the libretto. Such aspects are highlighted here on example of two Roman languages, French and Italian, as provided by the two versions of the libretto for the opera by K. W. Gluck “Orpheo and Euridice” in Viennese (Italian) and Parisian (French) editions. The methodology of the present work hinges on a suitable combination of the musico-textological and the comparative-linguistic approaches, as well as of the semantico-interpretative analysis, and also presumes a development of an interdisciplinary dimension in the musicology. The Euridice characters in the two above mentioned editions will be compared on the basis of the analyses of the librettos and also by taking advantage of the statistical approach developed by Max Reinert. The latter invokes the notion of the number of occurrences – a repetitive usage of the same word, a synonyme or an expression, their valencies and the HAPAX percentage, which characterise a richness of the given language. The scientific novelty of our study consists in a development of a new approach based on a comparative-linguistic approach to the analysis of a character of an opera work which is accompanied by the Max Reinert methodology embodied in the IRaMuTeQ software. Conclusions: The analysis of the libretto of “Orpheo and Euridice” by K. W. Gluck with the controllable parameters such as the timeframe, style and musical material, supported by statistical analysis, permits us to argue that the language itself strongly effects the interpretation of a character even in case when two languages belong to the same group. This opens dimensions in the analyses of opera librettos with the aid of statistics and underlies an importance of a textual unit as a fingerprint of a national identity in building up a scenic character.

Key words: opera image, Orfeo ed Euridice, Orphée et Eurydice, Gluck, comparative analysis, linguistic analysis, statistics, textual unit.

Ошаніна Анастасія, магістр музичного мистецтва Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, магістр соціальних наук Університету Париж-Декарт

Порівняльно-лінгвістичний підхід інтерпретації образу Еввідіки з опери «Орфей та Еввідіка» К. В. Глюка у франко та італомовних редакціях лібрето

Мета роботи полягає у визначенні важливості лінгвістичного аспекту в передачі оперного образу і відмінностей, що спостерігаються при зміні мови лібрето, зокрема при порівнянні лібрето, написаних на двох романських мовах, французькою та італійською, на прикладі одного образу, але в двох редакціях лібрето: образу Еввідіки з опери К.В. Глюка «Орфей та Еввідіка» у Віденській редакції (італійською мовою) і Паризькій редакції (французькою мовою). **Методологія статті** зумовлена з'єднанням музично-текстологічного та компаративного лінгвістичного підходів, завданнями семантичного інтерпретативного аналізу, передбачає розвиток інтердисциплінарного напрямку музикознавства. Образ Еввідіки у двох редакціях буде порівнюватися за допомогою аналізу лібрето, постановок, а також за допомогою статистичного аналізу методом Max Reinert за кількістю оккurenceй, тобто повторів одного слова, синоніма або виразу, їх валентності і відсотка НАРАХ- тобто тих слів, які одного разу зустрічаються в тексті і дають інформацію про граматичні функції, вказують на багатство мови. **Наукова новизна** даного дослідження полягає в новому підході до аналізу оперного образу, заснованому на компаративно-лінгвістичному аналізі тексту оперного твору. У даній роботі використовується принципово новий статистичний метод аналізу даних за допомогою системи Max Reinert в програмі IRaMuTeQ. **Висновки.** Вивчення лібрето опери «Орфей та Еввідіка» К. В. Глюка з контрольованими параметрами епохи, стилю, композитора і музичного матеріалу, підкріплене статистичним аналізом, дозволяє стверджувати, що словесна мова впливає на передачу оперного образу навіть у разі використання двох мов романської групи (французької та італійської), що відкриває нові перспективи у вивченні оперних лібрето за допомогою статистики та акцентує увагу на важливості слова як маркера національних рис у побудові оперного образу.

Ключові слова: слово, образ, порівняльний аналіз, лінгвістичний аналіз, Орфей та Еввідіка, К. В. Глюк, Еввідіка.

The novelty of this study consists in underlining the importance of the linguistic aspect in the transmission of an opera character and in emphasizing the differences which emerge upon a change of a language of the libretto. The paper is based on the hypothesis that an opera character is a combination of multiple factors, and one of those is the spoken language, which is embodied in operatic libretto. Respectively, if a language changes, the opera

character will be different, because any language carries in itself some historical, cultural and psychological aspects, transmitted by linguistic artefacts, grammar, orphoepy.

The purpose of the research is to determine the importance of the linguistic aspects in the transmission of the opera character and to explain differences observed upon a change in the language of the libretto, in particular through a comparison of two librettos written in two Roman languages, especially Italian and French. As example in this study, the character of Eurydice in Gluck's opera 'Orpheus and Eurydice' will be used in two redactions: Vienna version in Italian and Paris version in French.

The main content of the work. The opera character combines in itself multiple factors, and one of those is the spoken language, which is embodied in operatic libretto. Respectively, if a language changes, the opera character will be different, because any language carries in itself some historical, cultural and psychological aspects, transmitted by linguistic artefacts, grammatics, orphoepy. As it was showed in the previous paper *Comparative linguistic approach for image analysis of Manon character in operas of Puccini and Massenet* [in press], the language effectively affects the building of an opera character, even in case when two languages belong to the same linguistic group with same roots, grammatical structure and historical past. The comparative analysis of Manon's character from Puccini and Massenet operas has shown big differences in the image of Manon in French and Italian opera. However, there can be many explanations for such a difference in addition to the linguistic factor: historical and social context, personality and stylistic traits of the composer. To control these parameters, in this work was taken the same musical material but in two editions: Vienna and Paris edition of Gluck opera 'Orpheus and Eurydice' – French one and Italian one. The myth of Orpheus and his wife Eurydice was set out in 2 chapters in the 'story of heroes' – 'Orpheus in the underworld' and 'Orpheus death'. The most famous episode is the legend of Orpheus's journey to Hell to take his wife Eurydice [7]. The myth of Orpheus is full of themes about life, death and the afterlife that are present in myths and legends also from Central Asia. Orpheus, as a hero, that is a demigod, carries in the collective mind the idea of affective conflicts (loss, mourning) and the possibility of communicating with the world beyond the graves. The failure and the secondary loss of Eurydice carries the moral of the fact that neither man

nor even demigod have power over the death, and humanity is passive; acceptance is the only option left to humanity.

Max Muller (1874), cited by Bugard has also interpreted the symbolic of Eurydice's death on the basis of the ethymology of the names: for him, all the names which begins with -uru in sanskrit, and traduced -euru in greek etymologically in all the myths are connected with sunrise and sunset (cycles) [1]. Also, the name 'Orpheus' in found in the greek 'orph' – a darkness, which can be opposed to Eurydice. So, the myth uses the symbolic of the solar cycle of day and night, the resurrection of Eurydice is a symbol of a new day and her death is the one of the night. This cycle can be comparable with the birth and death of a human (it is also possible to think about the role of Eros – Amore, who doesn't exist in the basic myth but was added after and has the same semantic particle -euru as Eurydice and symbolises Love, Sunrise, Birth [15]. The name of a character gives from the beginning some characteristics of an image. About Eurydice, she is, despite the lyrical, lamentous line of her part, the personification of a dawn, light, resurrection. Her character is related to tenderness, calmness, flare-up of hopes. The fact that Eurydice's death was due to a snake bite is also very symbolical – the symbol of a snake in the mythology and historical context and collective subconscious is very strong (we can remember the Quetzalcoatl in aztecs mythology, or the story of Adam and Eve and the Tentation, which is the basis in most christian religions) and correlate with danger and evil. Also, the snake is a symbol of rebirth, since it has an ability to crawl underground, in which the dead are buried and crawl out of the same land, as if reborn. The snake Ourobouros (snake, which bite himself by the tail) emphasises the cycle and to a certain point immortality [1].

An interesting opinion was expressed by Estekhina, who quotes Tsvetaeva and accentuates Eurydice's desire to rest in the Hell [11]. Tsvetaeva, in her letters to Pasternak (1926) supposed that Eurydice didn't want to be disturbed in Elysium and the fact of Orpheus' turning to her was a manipulation made by Eurydice in order to stay in her world.

The myth of Orpheus and Eurydice was used multiple times in music: we can count 48 operas and ballets, from Monteverdi to Stravinsky, 16 instrumental parts and cantates, 10 theatrical pieces (most of them are in French) and around 20 paintings.

The premiere of K.W. Gluck's 3-act opera 'Orpheus and Eurydice' based on the libretto of R. Calzabidgi was held in Vienna

the 5th of October 1762 [17]. The opera consists of three acts, with a transversal and gradual development, and begins initially on a high point of drama (Eurydice dies), which was characteristic of the reformist operas of K.W. Gluck, but was not popular in French or Italian operas of this period. It is important to mention the reform of K.W. Gluck, closely related to the role of verbal text in opera [2]. The reform began by trying to cleanse opera of some of the excesses that he was sure, had driven the Italian opera to comic and absurd performance; he emphasized that the music should serve the drama and help to develop the dramatic action rather than be on its own. His arguments are exposed in the famous preface to the first edition of the score 'Alceste' (1767) [12]. In practice, K.W. Gluck has redefined the opera itself, and broke the traditions of arias 'da capo'. The second innovation was in the simplifying the libretto [17, p.243]. For this study, interest for the Gluck's reform is directly correlated to his vision of an opera character and the prevalence of drama and text over musics. Phonetics and language specificities are shown as instruments for understanding of his opera personages. Gluck's wish to '*see the music serving drama*' is very interesting in the analysis of any dramatic character which builds up on the concept where dramatic action is primarily.

In his opera, Gluck used the main theme of 'Orpheus and Eurydice' story, but with some amendments: Eurydice appears in third act, when Orpheus finally comes to Elysium to take her back on earth. On the way back, Eurydice implores her husband to take a look on her. All the opera is made on lamento theme, which is present in the whole parts: Orpheus one, who cried over Eurydice, and Eurydice one, who implore Orpheus to look at her.

Although there is no sharp line between the arias and secco recitatives that are characteristic of opera seria (in K.W. Gluck's operas, the recitative goes towards arias by accompanying (not only harpsichord, but also strings) and combining musical numbers not only with the frames, but, more importantly, through their intonation). The overture, instead, is still traditional: it is thematically unrelated to the content of the opera. The final is idyllic: tragedy is over, Gods returns Eurydice to Orpheus and the story is concluded by shepherds choir [16]. On the first times of the reform some of traditions were preserved: a happy ending of the drama, with a new role – Amore, who resurrects Eurydice after Orpheus' fatal error. In the subject' symbolism that's point is very important, because the love theme goes to

the foreground. Love theme, masculinity, purity and devotion to feelings. Thus, the opera itself is lighter than the original myth, and, independently of transparency of the score and ‘purification’ from vocal ornamentation, their imago part became more strong, without losing any of its power of expression. While the dramaturgy and libretto of K.W. Gluck were highlighted, Gluck developed a homophonic complete structure of the orchestra by activating the middle voices and thereby deepening the importance of the orchestra in the opera score.

In 1774 the opera ‘Orpheus and Eurydice’ was staged in Paris, with some minor differences compare to Vienna version, staged in 1762 : the alto’s part (on a purpose that this part will be singed by a castrate) of Orpheus was transposed for a tenor. Also, the libretto was written in French, by Calzabigi, translated by Pierre-Louis Moline, and consists of 3 acts, with the same scenes as Vienna version. In 1859, this opera was renewed by Berlioz, since this time there is a tradition of performing the main part by a woman-singer. Before, it was impossible due to a tight control imposed by the Catholic Church [7, c. 6].

If we think about the Eurydice character as Orpheus muse, her leitmotiv should follow Orpheus one, and her character reflects Orpheus’ features in musical and also dramatical plans. But, one does not have to forget the juxtaposition between the world of being alive (Orpheus, but also Amore) and dead ones (Eurydice, and also shadows choir...). This confrontation is demonstrated in musical text by opposition between parts in the interlacing of the voices in the duet : Eurydice’s part is rising when Orpheus one is descending. Also, the rhythmical pattern of the recitative scenes shows a contrast between very nervous and fast tempo in Orpheus part (*‘Come on, Eurydice, let’s run away’*) and very lento tempo in Eurydice’s answers (*‘Orpheus, that’s you ? Am I alive ? Talk to me !’*) (*‘Orphée et Eurydice’*, Act III, p. 103 fr / *‘Orfeo ed Euridice’*, Act III, p. 106 it) [13].

Capitalizing on Benderov and Borovitskaya works, it is possible to affirm about Eurydice’s image that this character finds itself between main (but if we judge by the volume of the whole part and presence on the stage is still Orpheus) and second role (as Amore is). During the whole opera, there are reminiscences to Eurydice in the verbal text and also in musics (before the third act, Eurydice is symbolized by a flute part) [9 ; 10]. However, in the third act, the parts of Orpheus and Eurydice are equivalent.

It is important to mention that in the operas of the Baroque and of the classical periods, the characters were less individualized (except for Mozart's opera works), so it is hardly possible to talk about any pronounced character traits based on the inner world of Eurydice and her personal history. Her image is interpreted only through her relations with Orpheus – one love line, the same melodic pattern and the same melodic fragment. Indeed, in duets, the same melodic theme persists for both Orpheus and Eurydice. In the final terzett, Orpheus and Eurydice have the same melody, as opposed to a separate theme for Amore, which can also be seen from the tessiture for these two characters. At the same time, the text itself clearly does emphasize the opposite trend; that being, the struggle between Orpheus and Eurydice, and from a more global perspective, the struggle of the kingdom of the dead and of the living ones. The libretto is somehow independent from the literary source, and is written in verse [3].

Textual analysis of librettos has showed that in the French one Eurydice addresses much more to Orpheus than in the Italian one. Also, in the French edition, Eurydice talks about herself using the third person ('*your wife*', '*Eurydice*'), in contrast to the Italian redaction, where the replications are from Eurydice herself. The French-speaking Eurydice appeals to gods during the whole part, whereas the Italian-speaking one does that only twice: in the first recitative when Eurydice discovers her resurrection '*We'll increase the ties of Love and Hymenée*', and in the duet part with Orpheus '*Gods, be kind*'. In all other cases, when Eurydice appeals to Gods in French version of the opera, like '*Gods, why?!*' or to Fortune '*Fortune, enemy*', in the Italian one she talks specifically to Orpheus, accusing and suspecting him of infidelity, or talking about her feelings '*Passing from death to those sufferings*'.

In the final trio, the conception and the moral of the story changes depending on the version: In French one, the final is an Ode to Love and Salvation, thanks to Amore – '*Sweet Amore, your ties are so soft for our hearts*'. It is interesting to mention that Eurydice begins the final, and all the parts are equivalent. Orpheus and Eurydice's parts are in canon, while Amore's melodic line differs in both style and temporhythm. In Italian redaction, Orpheus is the leader of the trio, and sings about the return of Eurydice, while she is singing about the victory of the love in the fight with jealousy, accentuating her feelings once again – '*Jealousy bites us, but love will win, when the trouble is going inside the heart*'.

The textual differences appear further in the musical prosody and melodic accents and provide various images due to an accentuation of different words. For example, in Eurydice's aria '*Fortune ennemie/Che fiero momento*' it is possible to see, in the same rhythmical group in the beginning of the aria, that the prosody differs because of the accent: '*ennemie*' – '*enemy*', '*barbarie*' – '*barbary*' in French, '*momento*' – '*moment*', '*sorte*' – '*destiny*' in Italian. Those words are associated with a more emotional beating and dramatism in French compared to a much more doomed being in Italian.

In the second phrase, the accent is done by the fermata in the beginning of the sentence (G5) in French – in this way, the accent is on the words '*DON'T you afford me the life?*' – '*NE me rends tu la vie*'. In Italian version, the fermata is placed in the end of the sentence (G4), on the word '*dolor*' – '*pain*'. The fermata is on a high note, which is also a passage tessitura between mixt and full head voice for lyric soprano and makes the phrase more desperate, whereas the fermata on the lower point of the sentence makes the phrase more assertive and accentuates the doom that appears in the recitative and the first sentence of the aria in Italian. In the middle part of the aria (Italian version) there are 3 appoggiatures, which adorn the melody line and accentuate the lyrics '*fiero*' – '*proud*'; '*momento*' – '*moment*' and '*sorte*' – '*destiny*', creating a certain strengthening before a culmination. The culmination itself differs in text between French '*cruel*' and Italian '*many*' and in the musical line too: the French culmination is more drastic C5-C5-Ab5, the Italian one is more '*prepared*', that makes the culmination technically easier for soprano G5-C5-Ab5. In a general way, it appears from an analysis of the Eurydice's aria, that the word combined with a specific music accentuation can change public's perception of a character, which differs from one version to another [8]. The most important differences are observed in the recitatives – in the Italian ones the durations are shorter, but more on the same pitch, which requires from a singer a very good diction and gives the impression of a sharper temperament (the French Eurydice is more a lyrical character, because of long and lamentous durations).

Statistical analysis of the libretto texts with a program of statistic compatibilities IRaMuTeQ has demonstrated significative ($t(2)=3,4298$; $p=0,07 > 0.05$) differences in the co-occurrences : In the Italian libretto in equal parts (3 occurrences each) are present

the words ‘*dear*’, ‘*love*’, ‘*life*’, ‘*Orpheus*’, ‘*look*’, ‘*moment*’. : In the French libretto, the key-words are ‘*love*’ and ‘*god*’ (5 occurrences each), then ‘*Orpheus*’, ‘*husband*’, ‘*heart*’ (4 occurrences each). Occurrences in the French libretto are more ‘concentrated’, that gives more weight to words (5 and 4 occurrences instead of 3 in Italian libretto). French libretto emphasizes the role of Gods in this tragedy. In that way, we can talk about an external locus of control and more power given to the Gods and Fortune (which increases the importance of Amore). To support this opinion it is interesting to mention that in the Italian version, one of occurrences of the first plan is ‘*look*’, which is more personified.

The HAPAX proportion in French libretto was 28,82%. [5; 6]. In the Italian libretto, the percent of HAPAX consists of 34,66% of all textual occurrences. From those results it is possible to talk about French language as being more concrete and suppose that Italian is more rich in terms of synonyms and expressions, which can be explained by stronger constraints of the French grammar. In the French libretto, HAPAX analysis showed limited interpretive capacities, which limits the palette of emotional colors of the character. In a more general way, it shows that the language has a big influence on the actor’s (soloist) play in terms of temperament, character and national specificities [4].

To verify this hypothesis, two Eurydice’s characters were compared in two different stagings: French-speaking one, staged in Théâtre du Châtelet in 2000 (Paris, France) and Italian-speaking one, staged in Teatro Porto Allegre in 2019 (Porto Allegre, Brazil).

The opera ‘*Orphée et Eurydice*’ by K.W. Gluck in the redaction of H. Berlioz opened the season 2000–2001 in Théâtre du Châtelet, Paris, France [21]. For this staging was invited an american stage director and choreographer, Robert Wilson. The conductor of the opera was Sir John Elliot Gardiner. The parts of Orpheus and Amore were interpreted respectively by Magdalena Kožená and Patricia Petitbon (the only who has French as a mother-tongue). Eurydice’s part was sung by Madeline Bender, an american soprano, graduated from Manhattan School of Opera and Theater [18; 24]. Critics noted her scenic appearance and a beautiful, ‘enveloping’ timbre of lyrical soprano, as well as a very developed stage intuition, a deep dramatic potential [19]. A large number of reviews were written about the staging of ‘*Orpheus and Eurydice*’ in the production of the Theatre du Châtelet. They all noticed the innovation of staging and the minimalism inherent to Robert

Wilson: a big blue background and a stone for ‘Elysium’ augmented by magnificent light effects. Actors play is concentrated on gestures and their plastics rather than on the mimics. On the latter point the reviewers were divided into two camps, judging this idea as a ‘simply genius’ staging in the traditions of veritable antic tragedy, or as ‘boring and strange’ because of the absence of an emotional side even in the scenes with a big dramatic potential, like the moment when Orpheus turned to his wife, the death of Eurydice, her aria, the scene with furies... combined to a very static music for our time. But, all the reviews praised the vocal qualities and performances of all the soloists [21; 23; 24]. Indeed, an extremely ascetic staging immediately draws attention to the melodic line and the vocals of the soloists, which express all the insidiousness and complexity of this staging, where mistakes in vocal technique and diction cannot be overlooked. At the same time, one line in the gestures creates a sense of the integrity of the picture, dividing the world of the living ones and of the shadows, as well as the deity: the gestures of Orpheus and Amore are more sweeping and somewhat angular, in contrast to the slow and plastic, very feminine Eurydice. Despite all the modernity of the staging, Wilson’s interpretation is most consistent with the true ancient Greek tragedy in all the consistency and asceticism of its manifestations. As for the image of Eurydice, the following interpretation is possible: Eurydice is a figment of the imagination or Orpheus’s inner struggle with himself, so much her heroine echoes him, and how synchronously both characters move. The interaction of the characters takes place in gestures, but there is no single mutual touch between them, not even a single glance at each other, except for the moment when Orpheus turns around. Or, it is possible to interpret the character of Eurydice in this staging as a shadow, a personification of the afterworld.

Her image is quivering and full of tenderness, but with very calm cold facial expression. Her energy is sad, because of separation with her loved one. This character is transmitted by Orpheus’ ‘*Je ne puis résister a ses pleurs*’ – ‘*I cannot resist to her tears*’ about Eurydice; ‘*Mon épouse désolée*’ – ‘*My poor wife*’. (‘Orphée et Eurydice’, act III, p. 129–fr) [13]. Yet, the word ‘désolée’ can be understood as ‘poor’, but also as ‘sorry’, ‘regretting’, which underlines the lyric image of the character, translated also by a lot of intonations of a lamentedness in the whole part. Benders’ way of pronunciation is gentle, with round vowels, her *attaca* is soft without distorting

the pronunciation. Considering the fact, that French isn't Madeline Benders mother-tongue, it is important to underline her right accent and a wonderful diction (as well as her colleague interpreting Orpheus, Magdalena Kožená). The diction of Orpheus, very good as well, is more 'aggressive', M. Kožená sieves more the consonants and uses a harder attacca. This created a contrast between protagonists: volitional Orpheus and soft, imploring Eurydice. The letter 'r' is not pronounced in uvular or fricative mode, but is alveolar-sonoric (/r/ like in Italian or russian), which usually adds some strength in the pronunciation, but this is not the case for Eurydice's character created by Madeline Bender (the uvular /r/ is softer) even in the scenes, where Eurydice is opposed to Orpheus (part of 1st recitative and duett) '*Tu me rends a la vie, et c'est pour m'affliger*' – '*You returned me to the life and that's just to afflict me*' (affliger – afflict, decieve, condemn) ('Orphée et Eurydice', act III, p. 107-fr). Eurydice appeals to extern forces, and this extern locus of control softens any stregh of pronunciation '*O, Fortune jalouse*' – '*O, jealous Fortune*' ('Orphée et Eurydice', act III, p. 119-fr) of in the duett '*Dieux, soyez moi favorables*' – '*Gods, be kind*'. ('Orphée et Eurydice', act III, p. 110-fr). Eurydice's character doesn't change during all the story (in operas of this period the characters were not so deeply elaborated) – even in the final terzett, after Eurydice's resurrection, she stays cold and estranged. We can explain that by two hypothesis : the first is that Eurydice is effectively a part of Orpheus, and her resurrection permits Orpheus to recover a part of himself. In that way, Eurydice isn't really alive, and this fact corroborates with Asoyan's hypothesis about Eurydice's function – '*Because of her love to Orpheus, Eurydice is the second I of Orpheus, his half part*' [7]. The second is, as supposed by Estekhina, that Eurydice wasn't happy to turn back to earth, Orpheus brought her back to earth only by his egoist desire, but did not bring comfort or happiness to Eurydice [11]. In that way, Eurydice's character in this staging corresponds to the canonic interpretation of the myth and relies upon Gluck's basic thematics. Independently of modern lectures of the opera, increasing interest to historical interpretation and researching in this field provides arguments to consider Eurydice's character in this staging as the most canonic antic image of greek ancient tragedy with catharsis through heroism and suffering. Although, is important to remember that any retrospective analysis, even if it considers facts, is an interpretation.

The Viennese version of K.W. Gluck opera based on the libretto of R. Calzabigi is staged very often nowadays. In 2019, William Pereira has staged 'Orfeo ed Euridice' in Porto Alegre Theater (Brazil). The parts of Orpheus and Amore were performed by Denise Freitas and Rachel Fortez. Eurydice was interpreted by a Brazilian soprano Carla Cottine, who is considered as a "Brazilian discovery" for her warm timbre, strong technical skills and powerful scenic energy. A few reviews have written about this staging, in general noting a modernism of staging decisions, for example the choice of costumes and colors significations (black for Orpheus, white for Eurydice and for all the decorations which are associated to her). Also, the scene is divided in two parts by a curtain, symbolizing worlds of alive and dead, characters continuously pass through and return. The soloists' performances were, according to the critics, impeccable: *'This staging is now an anthology as one of greatest moment of the orchestra and of the Porto Alegre scene'* [20].

Carla Cottine has created a bright and a dramatically deep image of Eurydice, making her personage very expressive and warm, with human expressions (she smiles when she sees Orpheus, makes short eyes at him and in general behaves like an alive person, but not like a dead one). Yet, in this interpretation of a wronged woman who didn't believe in Orpheus' love and tormented him with her distrust and hurted ego, there is something *'diabolic'*. Orpheus needs to fight against Eurydice and revives the loss of his loved one because Eurydice is unrecognizable. In this performance, Eurydice is obviously manipulating Orpheus by seducing him and is pushing him to return to her. That fact completely supports Legrand's postulate about active role of Eurydice, who forces Orpheus to turn to her [3]. From a linguistic point of view, it is worth noting that the pronunciation of some vowels (i and e) and stresses is highly distorted (for example iO instead of Io), which is why the prosodic pattern is uneven and the diction is very accented, even convex, which gives Eurydice a feigned theatricality and attributes some hysterical features. Eurydice's reaction to attract attention is more directed towards a tactile contact *'Non mi abbracci?'* – *'You don't hug me?'*, while in the French libretto the emphasis is on the point that the image of Eurydice by Carla Cottine is interpreted through a temperament (as opposed to the reticence of the French version), and the search for a tactile contact with Orpheus (she hugs him, caresses, tries to turn him to herself). The image built by Cottine conveys entirely an Italian text, she is flaunting before Orpheus:

‘*Sono bella ancor*’ – ‘*Am I still beautiful?*’ (‘Orfeo ed Euridice’, act III, p. 109 -it) [14].

Eurydice appeals to the masculinity of Orpheus, forcing him to turn around. His refusal hurts Eurydice’s pride. The duet in this staging turns into a comical quarrel between Orpheus and the obstinate Eurydice (‘*Vieni e tacchi*’ – ‘*Come here and be silent*’ turns into a recitation and shoutings, as well as the response of Eurydice ‘*tradittore*’ – ‘*traitor*’) (‘Orfeo ed Euridice’, act III, p. 109 -it). Eurydice acts as a leader, a separate character with her own personality and desire, and not a mere shadow following Orpheus. In her culminating aria, the words ‘*Passar della morte a tanto DOLOR*’ – ‘*Passing of death to such PAIN*’ (‘Orfeo ed Euridice’, act III, p. 122 – it) refer directly to Orpheus. The moment when Orpheus turns to Eurydice is reflected on her face with an illumination of joy and laughter, after which Eurydice falls dead. The resurrection of Eurydice is, in this interpretation, a happy moment for both, Orpheus and Eurydice. The final trio is played like a celebration of Eurydice’s resurrection (soloist) by Amore (pianist), for Orpheus (conductor).

To conclude the comparison of these two stagings we can mention that both characters, created by the artists, are reflecting completely each text of the libretto. However, both Eurydice’s turned out to have cardinaly different characters:

1. The character of the French Eurydice is very tender, her sufferings because of the separation with her loved one are expressed by lamentosis, her movements are slow, smooth and plastic. In this relationship, Eurydice is connected to Orpheus, she is his follower.

2. The character of the Italian Eurydice is very feminine and seductive, and her sufferings that result from her wounded ego are expressed with anger, her movements are dry and fast, the looks – insinuating, and the mimics – very active. In her relationship with Orpheus, she is the leader and appears in opposition to him.

The fact mentioned earlier within the libretto analysis that most of sentences in the French version are pronounced from 3rd person, which accentuates Eurydice’s non-living nature as demonstrated in the play of Madeline Bender by detachment and coldness, and the plasticity of her Eurydice. At the same time, Carla Cottine’s Eurydice was, on the other part, very choleric and aware of all Orpheus’ reactions.

It is important to say that in both stages the French and Italian were not the mother-tongue of the actors. Based on this example

of two stagings, it is possible to affirm that both Eurydices revealed themselves in different ways, but both are very close to the text as well as to the technic of vocal emission: the attack of phrases, the pitching, dynamics and tembral colors are different (for example, Madeline Bender sang with more ‘white’ voice, picking up the vibration of her voice. By ‘vibration’ here, we mean a periodic back-and-forth motion which is natural for any voice, but not the vocal defect). The characters presented by Madelin Bender and Carla Cottine are radically different but any of those strictly follows the corresponding redaction. With this example it is possible to conclude that the language of the libretto affects an interpretation of the opera character.

The conclusion of this research hinges on textual analysis of the libretto, which has demonstrated lexical differences between French and Italian libretto of the same opera, and also an analysis of orphoepic specificities in relation to vocal part of Eurydice character, based on different way to putting musical accents, which signifies the importance of the interconnection of the melody and the text in operatic genre. These conclusions are all confirmed by a statistical approach of the text. Finally, upon studying Eurydice’s character on example of two stages is possible to draw a conclusion, that the facets of this personage can be interpreted and presented in a different way, which affects relationships and all the staging in general, as well as vocalization, vocal emission and stylistic traits of the interpretation. However, in both stages the characters stayed close to the libretto. In that way it’s possible to affirm that, with K.W. Gluck’s ‘Orpheus and Eurydice’ as example, which means controlled parameters of period, epoch, style, composer and music material, the verbal language affects the transmission of a character, even if the languages are closed to each other, because both belong to the same linguistic group – like with French and Italian. This fact open new perspectives in the field of libretto analyses, especially using well-elaborated statistical methods. This study emphasizes the importance of the word as a marker of the national traits in the building of an opera character. The results of this paper underline and support those found in the previous study on *Comparative linguistic approach for image analysis of Manon character in operas of Puccini and Massenet*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bugard P. (1934). L'interprétation psychanalytique du mythe d'Orphée et son application au symbolisme musical. *Revue française de psychanalyse*, vol. 7(2), 320–371.
2. Fétis, F.J. (1878). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 4. Firmin-Didot. Paris. France.
3. Legrand, R. (2013). Orphée baroque/queer. *Transposition*, vol. 3.
4. Leveau, N., Jhean-Laroseab, S., Denhiere, G. (2011). EMOVAL : évaluation automatique de la valence et de l'activation émotionnelles des textes à l'aide d'une méta-norme de 5656 mots-racines. In : *Psychologie Française*, vol. 56 (4), 209–221.
5. Niedenthal, P. M., Halberstadt, J. B., & Innes-Ker, E. H. (1999). Emotional response categorization. In : *Psychological Review*, vol. 106(2), 337–361.
6. Paivio, A., Yuille, J. C., & Smythe, P. C. (1966). Stimulus and response abstractness, imagery, and meaningfulness, and reported mediators in paired-associate learning. *Canadian Journal of Psychology/Revue canadienne de psychologie*, vol. 20(4), 362–377.
7. Асоян А.А. (2004). Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. *Сибирский филологический журнал*. 1. С. 4–25.
8. Баташева Л.А. Оперные либретто: языковые особенности жанра. *Гуманитарные исследования*. 2012. Выпуск 2(42). С. 7–12.
9. Бендер В. Диалог эпох в опере (к вопросу подготовки артиста при воплощении художественного образа оперного персонажа). *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Выпуск 21. С. 387.
10. Боровицкая Е. Корреляция понятий «художественный образ персонажа» и «лингвокультурный типаж». *Научный журнал КубГАУ*. 2017. Выпуск 128(04). С. 1–14.
11. Естехина К.В. Не надо Орфею сходить к Эвридике; дихотомия «жизнь-смерть» в Цветаевской трактовке античного мифа. *Вестник РУДН, серия Литературоведение*. 2011. Выпуск 3. С. 28.
12. Глюк К. В. (1767). *Алцеста*. Партитура.
13. Глюк, К.В. (1971). *Орфей и Эвридика*. Клавир. Москва : Музыка. 155 с.
14. Глюк, К.В. (1957). *Орфей и Эвридика*. Клавир. Лейпциг, Германия. Петерс. 196 с.
15. Гулая Т.Н. (2006). Опера и литературный первоисточник: аспекты интерпретации. In : *Образование и культура*. Выпуск 3. С. 86–90.
16. Комарова Е. Миф об Орфее в реформаторской опере К.В. Глюка и в её постмодернистских постановках. *Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского*. Киев, 2017. С. 1241–1246.
17. Ливанова Т. *История западно-европейской музыки до 1789г.* Том 2. Москва : Музыка, 1983. С. 232–262.
18. Биография Маделин Бендер. URL: www.creativestage.org/bio.
19. Интервью Маделин Бендер 1. URL: www.forumopera.com/v1/5questions/bender.htm.

20. Интервью Маделин Бендер 2. URL: <https://reverb.co.br/>.
21. Рецензии на спектакли. URL: www.olyrix.com/Orphee_Eurydice.
22. Рецензии на спектакли. URL: www.classique-c-cool.com/.
23. Рецензии на спектакли. URL: www.operaeballet.blogspot.com
24. Творческие биографии. URL: www.operabase.com/artists/madeline-bender-10824/fr.

REFERENCES

1. Bugarđ, P. (1934). L'interprétation psychanalytique du mythe d'Orphée et son application au symbolisme musical. In : *Revue française de psychanalyse*, vol. 7 (2), 320–371. [in French]
2. Fétis, F.J. (1878). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 4. Firmin-Didot. Paris. France [in French]
3. Legrand, R. (2013). Orphée baro/queer, In : *Transposition*, vol. 3. [in French]
4. Leveau, N., Jhean-Laroseab, S., Denhiure, G. (2011). EMOVAL : évaluation automatique de la valence et de l'activation émotionnelles des textes à l'aide d'une méta-norme de 5656 mots-racines. In : *Psychologie Française*, vol. 56 (4), 209–221 [in French]
5. Niedenthal, P. M., Halberstadt, J. B., & Innes-Ker, E. H. (1999). Emotional response categorization, In : *Psychological Review*, vol. 106(2), 337–361 [in English]
6. Paivio, A., Yuille, J. C., & Smythe, P. C. (1966). Stimulus and response abstractness, imagery, and meaningfulness, and reported mediators in paired-associate learning, In : *Canadian Journal of Psychology/Revue canadienne de psychologie*, vol. 20(4), 362–377 [in French]
7. Asoyan, A. (2004). Semiotics of the myth of Orfeo and Euridice. In : *Siberian journal of philology*, Vol. 1, 4–25 [in Russian]
8. Batasheva, L. (2012). Libretto : genre specificity. In : *Humanitarian analysis*. Vol. 2 (42). 7–12 [in Russian]
9. Benderov V. (2015). Dialogue in the Opera Era (on the subject of the preparation of an artist in the performance of an opera character). In : *Musical Art and Culture*. Vol 21, 387 [in Russian]
10. Borovitskaya E. (2017). Correlation between 'artistical character' and 'linguistical cultural type'. In : *Scientific review of Krasnodar*, Vol. 128(04), 1–14 [in Russian]
11. Estekhina K. (2011). Orfeo, don't go to Euridice ; 'life-death' dichotomy in Zvetaeva's interpretation of antic myth. In : *Proceedings RUDN, Literature*, Vol. 3, 28 [in Russian]
12. Гльк, К.В. (1767). *Alceste*. Klavier. [in Italian]
13. Гльк, К.В. (1971). *Orphée et Eurydice*. Klavier. Moscou. Musique [in French]
14. Гльк, К.В. (1957). *Orfeo ed Euridice*. Klavier. Leipzig. Germany. Peters. [in Italian]
15. Gulaya T. (2006). Opera and literature source: interpretation aspects. In : *Education and Culture*. Vol. 3, 86–90 [in Russian]

16. Komarova E., Filonova K. (2017). Orfeo's myth in Gluck's reform and modern staging. *Omsk national university named after F.M. Dostonevsky*. 1241–1246 [in Russian]
17. Livanova, T. (1983). *History of east music until 1789*. Vol. 2. Moscow. Music, 232–262 [in Russian]
18. Madelin Bender Biography URL: www.creativestage.org/bio [in French]
19. Madelin Bender Interview 1 URL: www.forumopera.com/v1/5questions/bender.htm [in French]
20. Madelin Bender Interview 2 URL: <https://reverb.co.br/> [in English]
21. Reports on stagings URL: www.olyrix.com/Orphee_Eurydice [in English]
22. Reports on stagings URL: www.classique-c-cool.com/ [in French]
23. Reports on stagings URL: www.operaeballet.blogspot.com [in French]
24. Biographys URL: www.operabase.com/artists/madeline-bender-10824/fr [in French]

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-10>**Антон Вікторович Єрецький**

ORCID: 0000-0002-9641-0113

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anton.yeretskyy@icloud.com

БУТТЯ І ОСОБЛИВОСТІ НЕЗВУКОВИХ ПРОЯВІВ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЕЙДОСА

Мета статті полягає у спробі висвітлити найбільш важливі і значущі, але маловивчені особливості буття музичного твору в їх взаємозв'язку. **Методологія** передбачає поєднання музикознавчого і феноменологічного підходів. У статті робиться наголос на роботи О.Ф. Лосева, Р. Інгардена, М.О. Аркад'єва, Е. Гуссерля та І. Пригожина. **Наукова новизна** статті полягає в зіставленні поглядів на означену проблему дослідників – представників музикознавства, філософії, фізики. Але, перш за все, автор спирається на положення Лосева, Інгардена та Аркад'єва. Описуються і систематизуються процеси, внутрішні і зовнішні зв'язки, задіяні в бутті музичного твору. Дано обґрунтування для введення в музикознавчий термінологічний апарат поняття музичної екзистенціальної асиметрії, пропонується визначення даної категорії. **Висновки.** Буття музичного твору може бути охарактеризоване як буття ейдосу з усіма властивими йому атрибутами. У статті пропонується виділяти площині існування і стадії існування музичного твору, які, у свою чергу, виявляють множинні внутрішні і зовнішні зв'язки. Стадія – відрізок, фаза, передбачає якусь динаміку, і, як процес, може виражатися по-різному. А оскільки це процес, то фактор часу є надзвичайно важливим. Площина існування музичного твору виявляє численні зв'язки між різними феноменами соціального устрою суспільства, стадіями розвитку культури, напрямками людської діяльності і т. д. Позазвукові прояви європейської музики академічної традиції – міжжанровий зв'язок та, частково, цитати (музичні теми-символи), консонансно-дисонансне відношення пульсу і ритму, весь пласт емоцій і почуттів, і, нарешті, ейдетична природа музичного твору. Іntenціoнальнiсть і конституювання є основоположними умовами будь-якого музичного процесу. Усе це дає нам право ввести поняття музичної екзистенціальної асиметрії – переважання незвукової, точніше – позазвукової частини музичного твору над звуковою.

Ключові слова: музичний твір, буття музичного твору, ейдос, феноменологія, музична екзистенціальна асиметрія.

Yeretsky Anton Viktorovich, Researcher at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Existance and percularities of non-sounding in a musical piece as an eidos

The goal of the article is to try to highlight the most important and significant, but still poorly studied and described features of the existence of a musical work in their relationship. **The methodology** assumes a combination of musicological and phenomenological approaches. The article focuses on the works of A. F. Losev, R. Ingarden, M. A. Arkadiev, E. Husserl, I. Prigozhin. **The scientific novelty** of the article lies in the comparison of the views of researchers – representatives of musicology, philosophy, physics. But, above all, the author relies on the position of Losev, Ingarden and Arkadiev. The processes, internal and external connections involved in the existence of a musical work are described and systematized. The substantiation is given for the introduction of the concept of existential asymmetry of music into the musicological terminological apparatus. A definition of the term is also proposed. **Conclusions.** The being of a piece of music can be characterized as the being of eidos with all its inherent attributes. The article proposes to distinguish the planes of existence and stages of existence of a musical work, which, in turn, reveal multiple internal and external connections. Stage – a segment, a phase, implies some dynamics, and, as a process, can be expressed in different ways. And since this is a process, the time factor is extremely important. The plane of existence of a musical work reveals numerous connections between various phenomena of the social structure of society, stages of development of culture, directions of human activity, etc. From all of the above, we conclude that music reveals its existence mainly in its non-sound form. It includes the entire layer of the emotional “message”, between-genre connections and quotations (musical themes-symbols), the consonant-dissonant relationship of pulse and rhythm as one of the most important components of European music, and, finally, the eidetic nature of a piece of music. Intentionality and constitution are fundamental conditions for any musical process. All this gives us the right to introduce the concept of musical existential asymmetry – the predominance of “specific gravity” and a non-sound, non-sound part of a piece of music over a sound part.

Key words: musical work, being of a musical work, eidos, phenomenology, musical existential asymmetry.

Актуальність теми дослідження. Особливості та сутність буття музичного твору відноситься до таких проблем музикознавства, які є найменш розкритими і які важко піддаються дослідженню. Пов’язано це насамперед з багатокомпетентністю досліджуваного феномена – з одного боку, і недостатньою вивченістю цих компонентів – з іншого. Внаслідок цього створення цілісної картини викликає утруднення. У даній статті ми будемо спиратися, в основному, на роботи феноменологічного

характеру Романа Ингардена, Олексія Федоровича Лосева і Михайла Олександровича Аркад'єва, порівняння поглядів яких на вищезначену проблему складає **наукову новизну** даної статті. Також в роботі вперше обґрунтовується введення в музикознавчий термінологічний апарат поняття музичної екзистенціальної асиметрії. **Мета дослідження** полягає у спробі висвітлити найбільш важливі і значущі, але маловивчені особливості буття музичного твору в їх взаємозв'язку.

Виклад основного матеріалу. Хронологічно роботи О. Лосева та Р. Ингардена, з урахуванням тимчасової і історичної віддаленості від нас, відносяться до одного періоду (1926 та 1933 рр.), тоді як праця Аркад'єва була написана і видана значна пізніше (1992 р.). Не дивлячись на те, що всі три книги зв'язує феноменологічний підхід, в ході роботи дослідники йдуть різними шляхами і приходять до різних висновків. Наприклад, Ингарден неодноразово недвозначно висловлюється про музичний твір як про явище, що не має властивостей ідеального явища. «У просторі реального світу, можна сказати точно, ніякі музичні твори не існують, особливо тоді, коли їх ніхто не виконує» [7, с. 406]. Вчений, в принципі, зупиняється лише на зовнішніх особливостях існування і організації музики, на її сприйнятті.

Перше, що робить Лосев, – це проголошує предметом свого дослідження ейдос музики. Говорячи про необхідні умови дослідження, він говорить: «Зрозуміло, чинити так ми можемо тільки за умови фіксування справжнього ейдосу музики і за умови хоча б й не систематичного його конструювання» (тут і надалі переклад наш. – А. Є.) [8, с. 196]. Обидва дослідника тримають у фокусі два різних аспекти музичного буття. Але Лосев фокусується на ейдосі, тоді як Ингарден досліджує процесуальні властивості сприйняття музики.

М. Аркад'єв, спираючись на зазначені вище роботи, виводить розуміння буття музичного часу на новий рівень. Він фокусується на процесі виконання і цим багато в чому доповнює феноменологічну картину, намальовану Лосевим. З огляду на те, що процес виконання розглядається Аркад'євим «зсередини», такий підхід набуває особливої цінності.

Окрім того, він вказує на відносність поділу мистецтв на просторові і часові. У зв'язку із цим він спирається на певні напрями у фізиці – фізика того, що виникає, і філософії – той,

що розглядає процеси як такі в їх тривалості і переході від однієї фази до іншої. «Закінчений просторове твір втілює і вказує собою на живий виконавський процес власного створення, подібно до нотного тексту або до вірша» [3, с. 17]. Спираючись на це висловлювання, можна сказати, що ті види мистецтва, які прийнято вважати просторовими, мають свою темпоральність, яка, на відміну від музики, проявляється лише одного разу. Іншими словами, процеси створення скульптури та виконання, скажімо, симфонії можна вважати в деякому роді ідентичними.

Також М. Аркад'єв вводить поняття «творчої креативності» — онтологічний принцип творчого становлення предмета, яке «має бути зрозуміло як творчо діяльна єдність суб'єкта-майстра і живого об'єкта-матеріалу» [3, с. 17]. Це, як і те, що дослідник розглядає безпосередньо сам процес виконання, дозволяє йому вивести вивчення буття музичного твору на новий рівень узагальнення. На додачу він розглядає пласт, що не звучить, але, на відміну від Ингардена, вкладає в це поняття і явище іншого змісту. Для Аркад'єва це внутрішнє життя твору з усією її внутрішньою організацією. Головною заслугою вченого є те, що в його теорії інтенціональних актів і акти конституювання виступають як важлива частина музичного твору.

У спробі хоча б частково розібратися в питанні «Яким є істинне буття музики?» спробуємо наблизитися до відповіді на нього з оглядкою на вищезазначені роботи.

Музика — парадоксальний феномен людської культури. Вона багатоплощинна, багатостадійна і рясніє внутрішніми і зовнішніми зв'язками і взаємодіями. Ми можемо побачити в цьому дихотомічність. Якщо багатоплощинність має в підставі позачасовість [7, с. 648], і в цьому можна углядіти якісь ознаки статичності, то багатостадійність сприймається як однозначний прояв динаміки. Це продиктовано дуалізмом буття музики — і як процесу, і як чогось, що має позачасову природу.

Принцип побудови наших подальших роздумів буде таким. Прийнемо запропоноване Лосєвим розуміння істинного буття музичного твору як ейдосу і відділимо від його музичне виконання. Це дозволить нам чіткіше виявити деякі властивості і особливості буття музики. Зробити ми це зможемо такою мірою, якою дозволить нам формат статті, рухаючись при

цьому за принципом «від меншого до великого», зосередившись на дев'яти тезисах — думках.

1. Одним з основних «будівельних матеріалів» для композитора або виконавця є музичний звук. В останньому словосполученні саме прикметник «музичний» вказує на те, що не будь-який звук можна вважати музичним. Строго кажучи, з точки зору акустики, як розділу фізики, звуком є коливальні рухи частинок, що поширюються у твердому, рідкому та газоподібному середовищах у вигляді хвиль. Як фізичне явище, звук може бути описаний з дуже великим спрощенням за допомогою певних характеристик — частоти коливань, форми коливань, ефективного звукового тиску, величини звукового тиску. За своєю суттю звук — це порушення рівноважного стану в системі.

Відповідно до закону збереження енергії виникнення будь-якого порушення рівноваги системи вимагає витрати якоїсь кількості енергії. Характер отриманих коливань має прямий вплив на час, необхідний для повернення системи в стан рівноваги. У контексті музики ми в основному говоримо про умовно замкнуті системи з чіткими межами поширення коливань, хоча зустрічаються і умовно розімкнуті. Умовними вони є в силу того, що поширення хвиль як правило не обмежується кордонами, скажімо, концертного залу.

Отже, хвильові коливання заповнюють об'єм уявного залу. Вони — безперечні явища фізичного світу і мають конкретні параметри, які можуть бути вимірянні. З огляду на природу звукових коливань і той факт, що порушення рівноваги зачіпає всю систему і обмежена межами системи, ми бачимо, що музика виявляє ознаки просторового виду мистецтва — цілком реальне матеріальне втілення — наявність коливань, а також об'єм. І об'єм, і коливання, і інші параметри коливань можуть бути вимірянні, не є умоглядними категоріями і мають конкретні межі поширення. Тобто під час виконання хвильові коливання, що створюються виконавцем/ями, заповнюють весь відведений їм обсяг. Однак чи можемо ми назвати ці коливання музикою, якщо вони не були відрефлексовані свідомістю людини? Безперечно, немає. «Слухаючи увертюру Ріхарда Вагнера до «Тангейзера», ми зовсім не думаємо в цей час, що на початку її звукові хвилі мають одну форму, а в кінці іншу, а якщо і думаємо, то, звичайно, тоді ми вже не слухаємо музику «Тангейзера», а слухаємо

науковий фізичний аналіз якихось звукових хвиль взагалі» [8, с. 198].

Коливання – це динамічний процес зі своїм початком і закінченням і, що дуже важливо, це незворотний процес. Якщо, скажімо, з моментом закінчення коливань все є більш-менш зрозумілим, то в момент початку можуть бути різночитання. Ці розбіжності носять скоріше філософський характер. *Nota bene*, ми говоримо і розуміємо згадані хвильові коливання (далі звук) як процес, що розгортається в часі і просторі. Що вважати початком цього процесу: перше хвильове коливання або момент передачі збудником коливань якоїсь кількості енергії, що і стає причиною порушення рівноваги?

Відповідаючи на це питання, слід зазначити, що тут ми фактично маємо дві фази процесу – передача енергії і подальше порушення рівноваги, причину і наслідок. Оскільки ми приймаємо положення Лосева про музичний твір як про ейдос, то пов'язуємо першу фазу з самим ейдосом музичного твору.

При такому трактуванні причина виявляє більше значення, а значить, коливання як наслідки приймають другорядну роль. «Центр ваги» значущості як би зміщується в бік першої фази процесу.

2. Музичним або немусичним звук стає лише в момент рефлексії – спроби вписати його в одну з наявних і прийнятих рефлексуючим індивідом естетичних систем. Йдучи «від зворотного», ми можемо навести приклад, коли звук «не вписується» в систему. Наприклад, тембри багатьох музичних інструментів Азії в рамках класичної європейської традиції вважаються різкими і тому не прийнятними.

Р. Інгарден зараховує тембр до «незвукових» складових частин музичного твору і пов'язує його з системою символів культури. Тембр сам по собі є результатом рефлексії характеру і властивостей коливань. У цьому ми знову-таки можемо побачити переважання значущості саме відрефлексованого коливання, а значить, і, знову, зміщення значущості в бік «неозвучуваної» музики. У цьому випадку вона проявляється у вигляді системи символів.

Сам момент акту селекції говорить про те, що звук, як хвильове коливання, залишається в межах фізичного світу, в той час як музичний звук, будучи продуктом рефлексії, існує лише в межах свідомості. Це відноситься і до будь-якого конкретного

звучу, і в глобальному сенсі як феномена. У цей момент ми знову стикаємося з подвійністю буття музичного звуку. З одного боку, він не може існувати без фізичного втілення – адже ми потребуємо об'єкту для рефлексії. З іншого боку, сам по собі музичний звук, як «атомна» (в сенсі неподільності) частка саме для музики і процесу втілення музичного твору, існує лише в межах людської культури, тобто свідомості.

3. Р. Інгарден присвячує дослідженню властивостей музичного твору великий розділ своїх «Досліджень з естетики». Ретельний аналіз, наведений дослідником, вимагає пильної уваги і вивчення. Проте не можна не помітити ряд суджень автора, які викликають сумніви. Одним із найбільш значущих можна вважати фокус Інгардена на сприйнятті музичного твору у збиток його виконання. Контраргументом може служити твердження, що він розглядає музичний твір в його «кінцевому пункті» – слухачеві. Але, ґрунтуючись на запропонованому автором глибинному аналізі складових частин елементів музики і характеру їх співвідношення, ми повинні прийняти ідею про більшу значимість саме виконання, ніж сприйняття. Те, що виражається, не є тотожним тому, що сприймається.

4. Спираючись на викладене вище, пропонуємо виділяти площині існування і стадії існування музичного твору, які, у свою чергу, виявляють множинні внутрішні і зовнішні зв'язки.

Стадія – відрізок, фаза існування твору. Вона передбачає якусь динаміку, бо це процес, і вона може виражатися по-різному. А оскільки це процес, то фактор часу є надзвичайно важливим. *Площина* існування музичного твору виявляє численні зв'язки між різними феноменами соціального устрою суспільства, стадіями розвитку культури, напрямками людської діяльності і т. д.

У рамках цієї статті, кажучи про площині існування музичного твору, ми зупинимося лише на деяких аспектах роботи свідомості і звернемо увагу на нашу схильність оперувати статичними категоріями – ейдосами. Платонівське поняття ейдосу є супутником філософії протягом усього її історії. У різних філософів місцезнаходження ейдосу відрізняється. Принциповою відмінністю є те, що, на відміну від якоїсь сфери, куди Платон поміщає існування безсмертних ейдосів, Гуссерль, наприклад, поміщає їх безпосередньо всередину

свідомості. Свідомість стає не тільки місцем зосередження нашого «Я», а й засобом зв'язку із зовнішнім світом. Подібний зв'язок є фундаментальною властивістю нашої свідомості – це інтенціональність. Ейдос може містити динамічну ідею або ідею про динамічний процес, але сам він залишається статичним.

У досліджуваному нами феномені музичного твору він, ейдос, – ідеал, ідеальне трактування і ідеальне виконання твору для кожної окремої свідомості. Таким чином, кількість таких ідеальних трактувань тотожна кількості рефлексуючих свідомостей.

Наявність ейдосу доводиться й процесом виконання, й процесом сприйняття. Коли ми, перебуваючи на концерті, чуємо виконання, яке не задовольняє нас навіть частково, ми спостерігаємо і відчуваємо його невідповідність нашій уяві про те, яким воно має бути. Звичайно, у зв'язку з цим ключовим є ступінь «підготовленості» слухача, оскільки це безпосередньо впливає на процес сприйняття. «Готовність» слухача вимагає окремого дослідження, оскільки вона пов'язана з іншими властивостями свідомості – пластичністю в контексті здатності сприймати нові для себе ідеї.

5. Повертаючись до стадій, виділимо основні, в певній послідовності: виникнення ідеї, нотна шифровка, перше виконання, наступні виконання. Пропоновані стадії дані в узагальненні, і кожна з них може мати своє членування. Також стадія нотної шифровки і першого виконання можуть мінятися місцями черговості. Ми навмисно не згадали процеси сприйняття слухачем, оскільки цей момент можна вважати наслідком по відношенню до самого процесу виконання, що безпосередньо не впливає на саме виконання.

6. Площини існування музичного твору можуть бути умовно розділені на ті, що звучать і ті, що не звучать. Ті, що звучать, як і впливає з назви, детерміновані акустичним існуванням, а ті, що не звучать, представляють собою цілий комплекс феноменів та їх складних взаємодій. Акустичний шар представлений у вигляді хвильових коливань і описаний нами вище.

7. Той шар, що не звучить, являє собою складну взаємодію багатьох феноменів, які формують системи, кластери. Оскільки ми приймаємо ейдос за одну з найбільш значних верств існування твору, спробуємо позначити базові властивості свідомості, які роблять можливим існування феномену

ейдосу. Однією з найбільш важливих таких властивостей є феномен виконавської волі.

Момент участі виконавської волі вимагає окремої розмови, бо ця унікальна властивість базується на фундаментальних властивостях нашої свідомості інтенціональності як спрямованості на предмет; інтерсуб'єктивності як основі всіх інтенціональних актів; конституюванні як творчої активності, яка об'єднує перші дві. Саме вони роблять можливим: створення часопростору твору, наділення змістом у всіх сенсах, емоційне наповнення і сам феномен ейдосу.

Р. Інгарден не розглядає ці процеси, але їх опис ми знаходимо у М. Аркад'єва. Як вже говорилося, Інгарден говорить про процес сприйняття виконання. Аркад'єв, будучи виконавцем, заглиблюється до процесу виконання. Ми вважаємо це більш вірним шляхом, оскільки сприйняття виконання ніяк не відображає його внутрішнього устрою.

Розгортання музики в часі має принципове значення. У цьому ми бачимо причину побутування раніше думки про музику як про часовий вид мистецтва, незважаючи на те, що вона проявляє всі ознаки просторових видів мистецтва, властиві, наприклад, скульптурі або живопису.

Повертаючись до роботи Інгардена, можна сказати, що він перераховує всі атрибути буття музичного твору як ейдосу, не називаючи його таким. Лосев йде іншим шляхом і відразу поміщає музичний твір в «площину» ейдосу. Свої роздуми він вибудовує, поступово переходячи від мислення просторового до мислення феноменологічного, про що говорить прямо.

Отже, раз це ейдос, то музичний твір має позапросторове, позачасове [7, с. 468] і естетичне [8, с. 209] буття. Далі Лосев, розмірковуючи про природу музичного мистецтва, каже: «Музичне буття, як мистецтво, не може не бути оформлено. Але музичне буття як буття чи є якась форма, чи складається з ряду оформлень та їх зв'язку між собою? Адже форма мистецтва не обов'язково повинна втілювати щось, що є оформленим. До форми мистецтва можна втілити і щось зовсім безформне, зовсім хаотичне. Чисте музичне буття і є цим оформленням, відокремленням одного просторового предмета від іншого. Тут відсутнє і всяке інше оформлення. Тут немає ніяких ідеальних єдностей, які б протистояли хаотичній і безформній безлічі. У цьому, якщо завгодно зловжити непевним терміном, — форма музики, тобто форма хаосу.

гранична безформність і хаотичність» [8, с. 209]. Процесуальність вчений описує через динамізм, нестійкість і безперервну зміну. Об'єднуючи всі ці властивості, він пропонує термін *coincidentia oppositorum* – «збіг протилежностей, дане як довго-мінливе сьогодні» [8, с. 210].

Цілком очевидно, що Лосев піднімає проблеми змісту та семантики. Питання змісту музики є одним з найбільш складних. Крім того, що цей зміст є в певному сенсі суб'єктивним, він також має ознаки об'єктивності, бо є безпосередньо пов'язаним з багатьма сферами соціального і культурного життя індивіда, які досить значною мірою виступають регуляторами змісту і в багатьох випадках відіграють вирішальну роль.

Якщо із запропонованою Лосевим точкою зору щодо можливої безформності змісту музичного твору можна частково погодитися, хоча ця тема і вимагає більш детального вивчення, то у зв'язку з думкою щодо загальної відсутності форми дозволимо собі заперечити, що при розгляді поблизу і, тим більше, ззовні спостерігається досить чітка організація цілого в музиці та у всіх процесах, які беруть участь безпосередню у її виконанні, а також у процесах, супутніх попереднім. При цьому немаловажного значення набуває метрична пульсація, яка може бути порівняна з кристалічною решіткою. На наступному рівні вона проявляється в суворій організації по горизонталі. Мелодійні групи слідує один за одним в чіткій послідовності, (в іншому випадку це був би інший твір). Це не стосується або стосується з певними застереженнями музики, в якій на перший план виходить імпровізаційне начало.

Ця ідеальна площина існування (ейдос) безпосередньо пов'язана з фундаментальною свідомістю людини. Із точки зору лінгвістики цей феномен забезпечує нам здатність до мовлення, внутрішнього мовлення, самореферентність, рекурсивність. Ці якості, як і феномен шифтерів, властиві також і музиці. Однак якщо мова оперує конкретними поняттями, навіть з урахуванням деякої варіативності їх трактування, музика апелює до більш глибоких шарів свідомості. Це обумовлено тим, що музика народжує в нас перш за все емоційний відгук, який згодом може бути перекодований у мовний код. У цьому одне з кардинальних відмінностей музики і мови і це вказує на унікальність музичного мистецтва серед всіх інших, бо, цілком можливо, музика апелює до шарів свідомості глибших, ніж мовна (словесна).

8. Система музичних символів – шар, який, безперечно, є частиною більш об'ємного культурного шару в загальнолюдському значенні, також пов'язаного з локальною естетикою. Незважаючи на те, що ми на самому початку статті визначили шари як щось статичне, мінімальний рух і зміни все-таки властиві і їм. Вони змінюються постійно, протягом всієї історії, виникають нові, старі втрачають свою актуальність і можуть забуватися. Нерідко музичний твір або його епізод, або музична тема стають такими символами і продовжують існування вже окремо від твору.

Система символів може бути віднесена до того, що можна назвати зовнішніми зв'язками. Однак, йдучи за логікою нашого дослідження, спочатку ми повинні зупинитися на внутрішніх зв'язках.

Внутрішні зв'язки в музиці є системою взаємодій між пульсом, ритмом, мелодією, гармонією, тембром, формою. Всі вони нерозривно пов'язані і являють собою єдине ціле, не можуть бути досліджені, взяті окремо, поза взаємозв'язку один з одним. Найбільш не вивчений із них ритм і все його взаємодії з іншими складовими частинами музики.

9. Зовнішніми зв'язками в музиці є всі міжвидові, міжжанрові, міжкластерні, символічні зв'язки, міжсистемні зв'язки. Музичний твір – багат шарове і багатоскладне явище культурного шару людської діяльності. Тому воно має численні зв'язки з практично усіма іншими видами його діяльності. Міжжанровий зв'язок зумовлений взаємопроникненням елементів, принципів організації, цитуванням, взаємним впливом ідей, естетичних поглядів і т.д.

Для опису повної картини зовнішніх зв'язків музичного твору нам слід розглянути, що ж таке музичний твір. Для цього ми скористаємося методом, яким користувався Інгарден, – будемо виходити з того, чим музичний твір не є (наступні *A*, *B* і *B*).

A. Ігрові рухи. З одного боку, ейдос твору а пріорі не може бути пов'язаний із рухом в силу своєї природи, не пов'язаної ні зі звучанням, ні з рухом. Як же бути з жестом диригента, який, за висловом Аркад'єва, є візуальним втіленням тієї основи музики, що не звучить? Контраргументом може виступати таке: «то, що виражається» і «вираз» не є тотожними, що знову говорить на користь існування музики в формі ейдосу. Значить, ігрові рухи не є музичним твором. Вони являють

собою необхідну умову процесу виконання, і також, як ми розділили «то, що виражається» і «вираз», ми відокремлюємо ігрові руху від виконуваного твору.

Питання про жести диригента вимагає більш уважного розгляду. З одного боку, він не грає жодного звуку. З іншого, ми не можемо не називати його музикантом, оскільки він є носієм цілісної ідеї твору у всієї його складної внутрішньої організації. Що знову служить підтвердженням ейдетичної основи природи музики.

Будь-який ігровий рух має паралель з процесом народження звуку – воно може бути розділене на аналогічні фази. Ми не будемо заглиблюватися до нейрології і описувати взаємодії аксонів, процеси вироблення речовин медіаторів. Залишаючись на рівні роботи свідомості, підкреслимо, що початковий імпульс відноситься до властивостей свідомості – інтенціональності і конституювання.

Б. Нотний текст. За своєю суттю це «система колірних плям певної (умовної) форми на папері» [7, с. 437]. Точності заради ми повинні додати, що, з недавніх пір, і на дисплеї. Не дивлячись на нові тенденції в нотнім запису, на наявність незліченної кількості редакцій, покликаних допомогти зрозуміти urtext, процес запису – це процес шифрування з використанням обмеженого набору символів. Ми не можемо ототожнювати партитуру з зашифрованим в ній твором. По-перше, тому що «жодна матеріальна річ в точному значенні цього слова не може сама для себе мати які-небудь нематеріальні властивості або ж виконувати будь-яку нематеріальну функцію» [7, с. 437]. По-друге, перефразувавши Інгардена, ми були б змушені говорити про існування стількох Перших симфоній Брамса, скільки їх було видано або переписано. По-третє, кажучи про якість твору, ми б мали говорити і про хімічні, і про фізичні властивості матеріалів і реакцій, що протікають в них. Всі ці три моменти були описані Інгарденом.

Стадія нотного шифрування цікава і тим, що, це на сьогодні, по суті, єдиний спосіб, що відображає внутрішню організацію музики. Вона і тільки вона здатна відобразити її внутрішню структуру. Наприклад, одне з найбільш значущих явищ – консонансно-дисонансна за своєю природою взаємодія пульсу і ритму. Незважаючи на те, що сьогодні ми маємо прямий доступ до тисяч різних записів одного і того

ж твору, жодна з них не здатна відобразити спрямованість і, одночасно, конфліктність ритму і метра в, наприклад, Другому концерті циклу «Пори року» Вівальді.

Розглянемо перші чотири такти. Музичний текст починається восьмою паузою на першу долю такту $\frac{3}{8}$ з подальшими двома восьмими. Зараз ми не станемо брати до уваги ладогармонічну сторону фрагменту. Цей ритмічний малюнок повторюється ще один такт.

Ритмічно даний фрагмент досить однорідний, якщо не брати до уваги невеликий розвиток в третьому і четвертому тактах. Цей розвиток є мінімальним, оскільки важко собі уявити інший спосіб мінімально ускладнити ритмічний малюнок, але, за умовами лімітування виразних засобів і відсутності звукової (в музичному сенсі) різноманітності, – вельми відчутним.

Єдиним можливим поясненням хроноартикуляційної організації цього уривка ми вважаємо ансерме-аркад'євську думку про енергетичну, афективну природу музичного часу. Отже, музика починає звучати на другу долю. Організація цього фрагменту така:

1) за рахунок відсутності важкої долі у всіх чотирьох тактах створюється ритмічна напруга. Підставою для цього служить виведений раніше концепт спрямованості і незворотності часу. Векторний напрямок ритмічних груп тут є ямбічним, інакше це суперечило б змісту музики;

2) осьова пульсація виражена не восьмими тривалостями, як, здавалося б, на перший погляд, а шістнадцятими, що підсилює ритмічну напругу. Це зумовлено швидкістю розгортання – пульсація восьмими «знекровлює» цей уривок, знімаючи наповненість;

3) осьова пульсація оголює взаємодію музики, що звучить, і музики, що не звучить, за рахунок відсутності звучання першої долі. У цьому випадку вона виражена двояко: 1) через прагнення до тимчасової стійкості наступного такту (музичний час незупинно і необоротно); 2) залишаючись частиною попереднього такту, при пильному розгляді зчленування двох восьмих з подальшою неозвученою першою долею наступного такту, виявляє якийсь відсоток протидії, конфліктності;

4) ми спостерігаємо явний гравітаційний конфлікт, що виникає між спрямованими до наступної важкої долі останньої восьмої по всій вертикалі, і неозвученою першою долею

наступного такту. Мелодійний матеріал має явну ямбічну організацію.

Отже, кожен знак шифру має вузький коридор значень, але в поєднанні один з одним вони можуть набувати третє значення, відмінне від вихідних. І так само при приєднанні третього символу і всіх наступних. Цей механізм добре простежується на наведеному вище прикладі.

З усього сказаного ми робимо висновок, що нотний запис не є твором, а лише вихідним кодом, який дешифрується кожним виконавцем. Причому в результаті дешифрування він відтворює кожен раз новий твір. Звідси і його досить широка область «прав» виконавця в інтерпретації і трактуванні. Відношення між ейдосом і виконанням вимагає окремого розгляду.

В. Виконання (акустичне втілення музики). З одного боку, без нього, акустичного звучання, виконання музики неможливе. З іншого – ми маємо безліч підтверджень того, що воно може не бути головним або, іноді, обов'язковим. Як приклад може виступати «4'33"» Дж. Кейджа. Звичайно, цей концептуальний твір можна обговорювати знову і знову, і знаходити в ньому все нові і нові смислові грані. Ми наводимо його в якості прикладу вищого ступеню відділення акустичної частини від неакустичної – першої тут просто немає. «4'33"» – це лише окремий випадок, наведений нами як приклад чистого неакустичного пласта.

Строго кажучи, стадія виконання не обмежується тільки акустичним втіленням. Скоріше ми повинні говорити про комбінації акустичного і візуального втілення і сприйняття. Це проявляється і на матеріальному рівні – у вигляді вираження задуманого образу через рух у інструменталістів. Перенесення руки у піаніста, перенесення смичка у скрипаля, рухи корпусу – це важлива частина і виконання, і сприйняття. У великій значимості візуальної сторони виконання можна переконатися, досліджуючи відгуки сучасників про гру видатних виконавців минулих епох.

З одного боку, як ми вже говорили, музика (переважно) має звукове втілення, з іншого ж боку, ми спостерігаємо величезний, більший у порівнянні з тим, що ми чуємо, пласт подій, що здійснюються на іншому рівні – тому, що не звучить. Сюди відносяться і виконавська воля, яка реалізує максимально близьке до уявного ідеалу акустичне звучання, і

сприйняття з подальшою оцінкою виконаного і виконавцем і слухачем, і емоційне наповнення, і співвідношення з наявною естетичною системою, змістом, символіко-семантичною системою. Ми не можемо прирівняти виконання і музичний твір, оскільки в цьому випадку кожне виконання потрібно було б прирівняти до окремого твору. Цілком очевидно, що виконання і твір не тотожні.

Висновки. Буття музичного твору може бути охарактеризоване як буття ейдосу з усіма властивими йому атрибутами. Воно виявляє певні стадії і шари. Інтегрування в наявні естетичні, символічні, культурні системи створює численні зв'язки, які в переважній більшості виявляють незвукову природу.

Позазвукові прояви європейської музики академічної традиції – міжжанровий зв'язок та, частково, цитати (музичні теми-символи), консонансно-дисонансне відношення пульсу і ритму, весь пласт емоцій і почуттів і, нарешті, ейдетична природа музичного твору. Іntenціональність і конституювання є основоположними умовами будь-якого музичного процесу.

Усе це дає нам право ввести поняття **музичної екзистенціальної асиметрії** – переважання незвукової, точніше – позазвукової частини музичного твору над звуковою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин А. Исповедь / пер. М.Е. Сергеевко. Москва : Ренессанс, 1991. 496 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М.Г. Арановский. Москва : «Музыка», 1974. С. 90–128.
3. Аркадьев М.А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG. 398 с.
4. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1984. 350 с.
6. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том I. Феноменология внутреннего сознания времени. Пер. с нем. / Сост., вступ. статья. Пер. В.И. Молчановой. Москва : Издательство «Гнозис», 1994. 102 с.
7. Ингарден Р. Исследование по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
8. Лосев А. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. *Форма. Стиль. Выражение*. Москва : Мысль, 1995. С. 194–369.

9. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1998. 285 с.
10. Мазель Л. Работы последних десятилетий о ритме. *Музична академія*. 1995. № 2. С. 130–139.
11. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-Санкт – Петербург : Советский композитор, 1992. 409 с.
12. Пригожин И. От существующего к возникающему. Москва : Наука, 1985. 328 с.
13. Роджеро А. Приближение к Платону. Одесса : Печатный дом, 2016. 225 с.
14. Суханцева В. Категория времени в музыкальной литературе. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
15. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986, 104 с.
16. Прист С. Теории сознания. Москва : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 157 с.
17. Элиаде М. Образы и символы: эссе о магиико-религиозной символике. Элиаде М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.
18. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. Москва : Политиздат, 1991. 527 с.

REFERENCES

1. Augustine, St. (1991) Confession. Moscow [in Russian].
2. Aranovskiy, M. (1974) Thinking, language, seminal book. Problems of musical thinking. Digest of articles. Compiled and edited by M. Aranovsky. Moscow, 90-128 [in Russian].
3. Arkadiev, M. Fundamental Problems of Musical Rhythm and Unsounding. Time, meter, musical text, articulation [in Russian].
4. Vygotsky, L. (1999) Thinking and speech. Ed. 5, rev. Moscow [in Russian].
5. Gurevich, A. (1984) Categories of medieval culture Moscow [in Russian].
6. Husserl, E. (1994) Collected Works. Volume I. Phenomenology of the inner consciousness of time. Moscow [in Russian].
7. Ingarden, R. (1962) Research on aesthetics. Moscow [in Russian].
8. Losev, A. Music as a subject of logic. Losev A. *The Form. The Style. The Expression*. Moscow [in Russian].
9. Lotman, Yu. (1998) The structure of the literary text Moscow [in Russian].
10. Mazel, L. (1995) Works of the last decades of work on rhythm. *Music Academy*, 1995, No2, 130-139, Moscow [in Russian].
11. Orlov, G. (1992) Tree music. Washington-St. Petersburg Moscow [in Russian].
12. Prigogine, M. (1985) I. From existing to emerging. Moscow [in Russian].

13. Rogero, A. (2016). Approximation to Plato. Odessa [in Russian].
14. Sukhantseva, V. (1990) The category of time in musical literature. Kijov [in Russian].
15. Kharlap, M. (1986) Rhythm and meter in the music of the oral tradition. Moscow [in Russian].
16. Priest, S. (2000) Theory of Consciousness. Moscow [in Russian].
17. Eliade, M. (2001) Images and symbols: an essay on magic-religious symbolism. Moscow [in Russian].
18. Jaspers, K. (1991) The meaning and purpose of history Moscow [in Russian].

УДК 78.01/.03+784/785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-11>**Zhao Ziyuan**

ORCID: 0000-0003-0076-9779

Ph.D. in the History of Art,

Music Department, Art and Design College, Taizhou University

672250899@qq.com

Do Xiaoshuang

Ph.D. in the History of Art,

ORCID: 0000-0003-2917-5579

Music Department, Art and Design College, Taizhou University

672250899@qq.com

THE RELATIONSHIP OF MUSICAL AND VERBAL LEVELS IN CHAMBER AND VOCAL MUSIC AS A FACTOR OF ARTISTIC INTEGRITY

The aim of the work is to see the interaction and interdependence of musical and verbal levels in chamber and vocal music as a factor of artistic integrity. This perspective of the problem allows us to identify the prerequisites and ways to study the phenomenon of artistic image in the art of music. **The research methodology** is based on a combination of genre and style, textual, semantic and musicological analytical approaches, which form a single methodological basis for the study in accordance with the main aim of this work. **The scientific novelty** of the article is to identify and significantly update approaches to the study of the relationship of musical and verbal levels in chamber and vocal music in their interdependence with the problems of artistic and musical creativity. **Conclusions.** Comparing the characteristics of verbal and musical levels in chamber and vocal music, it should be noted that the general genesis of musical culture is associated with a strong relationship with the phenomenon of speech intonation. According to many researchers, it is from the linguistic intonation that most of the semantic possibilities of music begin, which explains the closeness of music and language in their external embodiment and at the level of the principles of organization of the intonational process. However, despite these common features, both systems, as a means of communication, received further autonomous directions of development. If verbal semantics was moving by fixing the results of cognition, then music forms its own forms of expression of cognitive processes, which are largely related to psycho-emotional evaluations and artistic parameters. Considering the specifics of the coexistence of verbal and musical levels in chamber and vocal music, it is necessary to determine the principles of existence of each

of them. Characterizing the musical level, it is necessary to identify several important parameters, including the ability of musical intonation due to its extreme generalization and variable semantic meaning to cause psycho-emotional reactions.

Key words: artistic integrity, chamber and vocal creativity, musical language, poetic word, musical intonation.

Чжао Цзюань, кандидат мистецтвознавства, викладач музичного факультету Коледжу мистецтв та дизайну, Університет Тайчжоу, КНР

Ду Сяошунь, кандидатка мистецтвознавства, викладачка музичного факультету Коледжу мистецтв та дизайну, Університет Тайчжоу, КНР

Взаємозв'язок музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності

Мета роботи — простежити взаємодію та взаємозумовленість музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності. Такий ракурс розгляду проблеми дозволяє виявити передумови та шляхи вивчення явища художнього образу у музичному мистецтві. **Методологія** дослідження базується на поєднанні жанрово-стильового, текстологічного, семантичного та музикознавчого аналітичного підходів, які утворюють єдину методологічну основу дослідження відповідно до головної мети цієї роботи. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та суттєвому оновленні підходів до вивчення взаємозв'язків музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці у їхній взаємозумовленості з проблемами художньої та музичної творчості. **Висновки.** Порівнюючи характеристики вербального й музичного рівнів у камерно-вокальній музиці, треба відзначити, що загальний генезис музичної культури пов'язаний міцними стосунками з явищем мовної інтонації. На думку численних дослідників, саме з мовної інтонації починається більшість семантичних можливостей музики, що й пояснює близькість музики та мови в їхньому зовнішньому втіленні та на рівні принципів організації інтонаційного процесу. Проте, незважаючи на названі спільні риси, обидві системи, як засоби комунікації, отримали надалі автономні напрями розвитку. Якщо вербальна семантика рухалася шляхом фіксації результатів пізнання, то музика формує власні форми вираження пізнавальних процесів, які багато у чому пов'язані з психоемоційними оцінками та художніми параметрами. Розглядаючи специфіку співіснування вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній музиці, треба визначити принципи існування кожного з них. Характеризуючи музичний рівень, треба виділити декілька важливих його параметрів, серед яких — здатність музичної інтонації через граничну її узагальненість та варіативне смислове значення викликати психоемоційні реакції.

Ключові слова: художня цілісність, камерно-вокальна творчість, музична мова, поетичне слово, музичне інтонування.

Relevance of research. Detailed research and a comprehensive approach to the study of the relationship between word and music is one of the most important musicological problems in considering the phenomenon of chamber and vocal creativity. Only on the basis of the achieved results of these researches the further movement in studying of chamber and vocal compositions becomes possible. The most relevant in terms of musical and poetic compositions is the question of the study of so-called “autonomous forms” (R. Gruber). Recourse to the methodology of modern linguistics and literary criticism can significantly contribute to the solution of this problem. Artistic integrity determines the ability of the work to concentrate in its artistic and compositional form and internal structure of the laws of existence and development of art in general. Therefore, identifying the parameters of artistic integrity in chamber and vocal art forms a set of complex and responsible creative tasks, due to the dual genre and aesthetic prerequisites of this art form, which actualize finding new principles of its research and ways of artistic and semantic understanding.

Presenting main material. The question of the relationship of musical and verbal levels in music in general, and in chamber and vocal music in particular is specifically musicological, and therefore the priority areas in research in this area is to identify factors related to intonations and principles of intonation in music and speech. The expediency of orienting the methodological setting to the inaudible level of semantic structure as a basis for the synthesis of words and music in the chamber and vocal text is confirmed in the process of identifying the sign specificity of musical and verbal languages. According to M. Kagan, the language of music rests “not on the reproduction of any real-life forms – natural or cultural, spatial or temporal, visible or audible, <...> but on the direct connection of what is expressed with the fact that expresses, the audible with the experienced, what sounds with the emotional, material with the spiritual” [3, p. 52]. Musical and intonational structures “mean”, but not “signify”.

Verbal language, on the contrary, is characterized by imagery: the word not only “means” but also “signifies”, naming objects, phenomena, events of external reality. And in literary and artistic speech, the word, perfectly adapted to the expression of clearly structured intellectual processes, remains discrete, “conceptually quantized”. In lyrical poetry, the ability of words to directly express emotional states and movements increases sharply. In

the desire of poets to directly express feelings dissatisfaction, distrust of the word can be found (“Oh, if without the word it was possible to affect the soul” – F. Tyutchev). Intonational and musical structures of poetry allow to overcome the “analytical” language.

The course of reasoning is convincing: the consideration of the lyrical text as a sign system should be, first of all, aimed at the internal, inaudible, extralinguistic layers of the semantic structure. The search for the deep foundations of the process of collision of two corresponding texts – the text-source and synthetic, musical and poetic – leads to their discovery at the level of the unifying subtext.

The concept of “subtext” is understood by many scientists and yet the term remains ambiguous, because the subject of study has no clear boundaries. The attitude to the subtext as to the hidden, internal content, which has no expression in the language matter, for a long time presupposed its intuitive unraveling, subjective interpretation. Only in the research of the 1970s did the phenomenon of subtext acquire tangible semantic contours and gain recognition as a generally accepted category.

Very important in this context are the views of L. Vygotsky on the universality of the subtext: “... a living phrase, said by a living person, always has its own subtext, the thought that is hidden behind it” [1, p. 334]. The presence of the subtext was manifested in all areas of human creativity – respectively, there were research approaches and methods. Currently, the subtext is studied from different positions: as a semantic way of communication; as encrypted information; as a means of typification and generalization; as an internal form.

In the lyrical musical and poetic texts of the chosen paradigm, the hidden plan of content is similar to a symbolic (conventional) sign that has an “encrypted” meaning. To solve it, you need to know the code in advance – “it is important to be dedicated to some tacit contract – agreement” [4, p. 17].

In the works of supporters of the modern “linguistic-semantic” analytical approach, denotative, subject-logical information is characterized as a superficial meaning tied to a specific linguistic matter of the text (Y. Lotman, Y. Levin, Y. Kazarin). It is seen as a step towards understanding the deep meaning, it means, connotative (additional) information that has an essential, ideological and conceptual meaning in artistic speech.

In musicological scientific thought, the problem of subtext was raised and outlined with the publication of E. Nazaikinsky's book "Logic of musical composition" (1982). The introduction of a triad of concepts "context – text – subtext" laid the foundation for consideration and understanding of the meaning of music. The subtext enshrined the idea of the ideal, mental, perceptual and personal component in the structure of the composition. Defined as "an illusory projection of the "book of consciousness" of the listener on the sound of the text" [6, p. 29, 40], the subtext is considered by scientists as a meaningful category that belongs to the figurative sphere of the actual artistic information, which is contained and transmitted through the text structure. The subtext contains "the hidden inner meaning of musical perception, which is subjectively experienced as the unfolding of a special introspective world". The semantic functions of the composition are determined by the meaningful "filling" of the subtext – and that is why, according to E. Nazaikinsky, "the semantics of a lyrically organized composition can be described in the categories of emotional-wave process" [6, p. 102, 105].

"Sensitivity", the reality of the existence of the subtext is confirmed by the possibility of its structuring. E. Nazaikinsky includes artistic imagery, typification and generalization, paradoxical contradictions and higher naturalness, as well as general aesthetic principles of unity of form and content, artistic specificity and conventionality to the principles of constructing a meaningful subtext [6, p. 96].

A couple of concepts "text – subtext" is also seen in the arguments of Y. Kholopov on the need for two-way study of music: as a living sound organism and as a living spiritual organism. Calling for penetration through the analysis of the phenomena of music, the author postulates the idea of the symbolic nature of "technical" (directly textual) musical concepts (motive connection, timbre fabric, chord, meter, canon, etc.). "They only make sense if they express their musical beauty. They are signs that outline the layers of musical content behind them. The task of analysis is, therefore, to reveal the meaning of signs" [9, p. 148].

In V. Medushevsky's concept, the analogue of the concepts "text – subtext" is the analytical and proto-intonational aspects of the intonational form of music, which appeal, respectively, to the sound and semantic substances. Sound and meaning are inextricably linked, germinate in each other – "the universe of worldview

meaning is incomprehensibly combined with the universe of sound organization”. Proto-intonation, according to V. Medushevsky, is “vague premonitions of music”, its potential precondition. “In the proto-intonational form, the primary is the structure of the syncretic, continuous signified, and therefore it serves to unite and spiritualize the material-constructive means of the analytical form: “... through proto-intonational life flows into music”, and then “... the meter becomes a dry reflection of supports, but the living breath of accents, and the composition – not a formal correctness in the study of sections, and poetry of the unfolding meaning” [5].

Based on semiotic positions, V. Medushevsky offers (instead of the famous “sheet of Saussure’s paper”) his own metaphor, which will reflect the nature of the relationship of sound and semantic aspects of intonation – its signifying and signified. The text, according to the scientist, is arranged like a man who has a body and a spiritual soul. The category of meaning (meaningful subtext) thus finds volume (the degree of inspiration of the soul can be different – joy of a soul cannot be compared with spiritual joy (see [7]), dynamism (energy of the soul and the life of the spirit give music effective force), incomprehensibility and higher simplicity (“music is the breath of meaningful life”).

According to V. Medushevsky, the relations of sound and meaning are governed by psychosemiotic mechanisms of sound-semantic folding and unfolding. According to the scientist, the ideal (single-moment, simultaneous-timeless image) always hides the possibility of transformation into a material (discrete vector process). When immersed in the multidimensionality of the sound characteristics of intonation, “syntax and composition grow into a predictive sound and sense structure of musical drama” [5, p. 153, 154].

In the aspect of the problem of the significance of the synthetic musical and poetic text, the scientist’s reflections on the semiotic nature of the word and musical intonation seem extremely relevant. A special meaning is given to the inaudible component of the word. It is proved that “the processes of energy-semantic saturation lie outside the sound shell of the word. <...> The semantic energies of a concept denoted by a word are incomparably stronger than the energies of sound”. If the word, called, first of all, to fix the concept, only symbolizes semantic energy, then musical intonation, according to V. Medushevsky, directly embodies it, is likened to it, embodying it in sound energy. Only later the mind turns intonation into a symbol and thought [5, p. 200–204].

Thus, the semantic interactions of verbal and musical series, their semantic connections and relations should be considered significant in the system of musical and poetic text. Having set ourselves the task of finding common ground between them at the level of subtext, we must look for points of contact between the corresponding texts on the inaudible, extralinguistic, deep level of the artistic structure that is able to transform the material into the spiritual.

In the conditions of a symbolic sign situation, when the leading meaning acquires the leading sense (the connotative information enclosed in the subtext of the verse), poetic and musical and poetic texts become as close as ever, mutually demanded. They are magnetically attracted to each other due to the commonality of the internal structure, and the subject of special attention is the psychological symbolism of the poetic text.

Numerous symptoms of semiotic problems formation are revealed in musicological works devoted to the study of chamber and vocal music. Reflections on the psychological causes of its structural and semantic organization lead to an understanding of the symbolic specificity of a poetic text. Such innovations, as a rule, are associated with the immersion “into the abyss” of non-textual and subtextual structures.

These structures are not directly depicted in sound matter: this conclusion is reached, for example, by K. Ruchievskaya as a result of the study of chamber and vocal music in general, and the vocal cycle “Without the Sun” by M. Mussorgsky in particular. When referring to an in-depth lyrical and psychological composition, all traditional means and methods of analysis are insufficient. Thus, phonic dissonance ceases to be a means of timbre “coloring” of speech. The sound acquires the character of weightlessness, disembodiment: “This is a kind of smooth white world without shadows” – we find in the article [8, p. 149]. “Narrowing”, “limitations” of the virtual space of the song “In four walls” corresponds to the choice of epithets: “solid major” is deformed, according to the author, so that the melody becomes “tightened”, interval “reduced”, gravity – “masked” and dissonances – “passive”. The specific features of the composer’s musical language discovered by scientists serve to confirm the idea of the inexhaustible semantic depth of his lyrical masterpiece.

Intuitively guessed internal dynamics, hidden behind the external real non-movement – “numbness” of music, receives a rational

justification in the category of internal rhythm. This is the rhythm of “mental” time, formed by “micro” and (by analogy) “macro-impulses”. Micro-impulses, “capable of capturing instantaneous mood swings”, barely noticeable “movements of the human soul”, are realized in the text at the level of syntax. The type of development formed by “stringing micro-impulses – complete fragments (phrases)” is defined by O. Durandina as “scattered dynamics” – impetuous and, at the same time, “only showing” movement to “continuously achieved, but never possible to achieve” culmination.

As O. Durandina reveals in connection with the study of chamber and vocal compositions of M. Mussorgsky, in chamber and vocal cycles the dichotomy of the microstructural level often correlates with large-scale dichotomy, the level of individual romances and the whole cycle in general. According to the researcher, breakthroughs from the subconscious – memories, phantasmagoria, dreams – prepare a dramatically significant contrast in the emotional and figurative sphere at the general compositional level [2, p. 54].

V. Tsukkerman approached his psychosemiotic interpretation of the expressive means of Tchaikovsky’s lyrics in his study from 1971. Guided by the idea of conformity of the revealed intonational complexes to the types of mental processes, the scientist come to the conclusion about the fundamental possibility of indirect (“generalized-idealized”, “compressed-enhanced”) reflection of emotions in music [10, p. 185]. According to his opinions, this is a way of “refracting the movements of the soul”, in which the “linguistic in the narrow sense of the word side of the image” (it means, recitative, declamatory) is not so significant, but much more important is the internal content of speech, its “expressive pattern” [10]. This conclusion, translated into a semiotic context, can be understood as a statement of the fact of exclusion of the denoted from among the components of the triad of F. de Saussure. The consequence of the direct connection of what means (intonation) with what is meant (experiences, states, movements of the soul) is the formation of a symbolic sign situation, in which “life feelings expressed by music are translated into the realm of thinking” (B. Asafiev).

V. Tsukkerman’s choice of the principle of systematization of material and methodology of analysis is symptomatic. The book is not based on a consistent review of individual aspects – the linguistic means of lyrical music, but the identification of the

logic of their relationship in context – “horizontal and vertical environment”. “Context clumps” form intonational complexes (“introspective”, “wave”, “dramatically groundbreaking”, etc.), which are considered as “living” dynamic formations – “embryos of emotional processes”. In their consistent interaction, “emotionally rich continuity” is carried out during the sound of music [10].

According to V. Tsukkerman, the “emotional radiation” of intonations at the micro and macro levels in chamber and vocal music is multidirectional: introspective essential lyricism with its inherent “expression directed inwards” is opposed by outwardly directed and bright “lyricism of light”. V. Tsukkerman builds his theoretical concepts on the material of P.I. Tchaikovsky, and determines that in the compositions of the early and middle periods of the composer’s work, these emotional spheres tend to converge, complement each other.

The tendency to polarize the spheres characterizes the late compositions, where there is a “spilled introspection” with its inherent deep closeness, “hidden in the world of experiences”. Melodic and linear, tonal and harmonic, textural, rhythmic and other methods of creating internal conflict are found, in particular, in the romances of op. 60 and 73. V. Tsukkerman considers the main means of expression in many chamber and vocal compositions the interpenetration of intonational complexes – the “introspective” and “directed” ones.

V. Tsukkerman’s introduction of the idea of “duality”, the dialogical duality of Tchaikovsky’s creative consciousness, which is confirmed by the intense interaction in the composer’s musical language of opposite modal forms (“condensed minor” and “sparse pentatonics”), functional relations in harmony, and types of contrapoints is systematic and planned. These and other structural and semantic oppositions can be considered as individual syntagmatic means of this sign system, where in the role of the signifiers are “types of human experiences”.

Identification in lyrical texts of a special kind of connections between plans of content and expression is associated with the study of the sign specificity of lyrical vocal language, based on “symbolization of experiences”. The “program manifesto” of the psychosemiotic method can be considered the idea of V. Tsukkerman on the conformity of intonational complexes to the types of mental processes. The formation of psychosemiotic positions in the works of musicologists is evidenced by the psychological

side of the artistic image – “internal rhythm”, “internal logic of development”, which are factors of artistic integrity. Prerequisites for the formation of psychosemiotic issues are mentioned in research aimed at identifying the structural principles that are at the level of psychological subtext.

Conclusions. Comparing the characteristics of verbal and musical levels in chamber and vocal music, it should be noted that the general genesis of musical culture is associated with a strong relationship with the phenomenon of speech intonation. According to many researchers, it is from the linguistic intonation that most of the semantic possibilities of music begin, which explains the closeness of music and language in their external embodiment and at the level of the principles of organization of the intonational process. However, despite these common features, both systems, as a means of communication, received further autonomous directions of development. If verbal semantics was moving by fixing the results of cognition, then music forms its own forms of expression of cognitive processes, which are largely related to psycho-emotional evaluations and artistic parameters.

The result is an understanding of the integrity of the artistic image as a complex multilevel model of reality, which finds its unique expression and characteristic artistic features in all types of art. That is why it is important in our study to understand the specifics of the artistic language of the musical and verbal levels, so we can see how at the level of the image the range of expressive possibilities of two autonomous semiotic systems changes. As Y. Lotman noted in his works, one of the leading characteristics of the figurative model is to determine the mobility of the boundaries of this phenomenon, because figurative expression in an art work is not characterized by clear limitations in art and the concept of sign, and the understanding of the border is explained by specific artistic conditions.

Considering the specifics of the coexistence of verbal and musical levels in chamber and vocal music, it is necessary to determine the principles of existence of each of them. Characterizing the musical level, it is necessary to identify several important parameters, including the ability of musical intonation due to its extreme generalization and variable semantic meaning to cause psycho-emotional reactions. Also, an important substantive aspect of the musical level is its fundamental polysemanticity, which is provided by its inherent elements of individual characteristics that have

an objective basis, resulting in a plurality of individual emotional assessments. However, in contrast to the musical, at the verbal level, the possibilities of the artistic word have certain limitations. First of all, this is the final definition of the sound composition of each word, and making adjustments at the level of verbal elementary semantic units will lead to a complete loss of its semantic load. Therefore, the intonational possibilities of the artistic word do not reach, as in music, an autonomous meaning in the artistic sense, and the expansion of possibilities and enrichment of the semantic potential of the verbal level is possible only at the level of artistic and verbal imagery.

BIBLIOGRAPHY

1. Выготский Л. Мышление и речь: Психологические исследования. Москва–Ленинград : Соцэкгиз, 1934. 324 с.
2. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского: исследование. Москва : Музыка, 1985. 200 с.
3. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург : “Ut”, 1996. 232 с.
4. Лукин В. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва : «Ось-89», 1999. 192 с.
5. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
6. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
7. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность : монография. Одесса : Астропринт, 2012. 264 с.
8. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). *Поэзия и музыка* : Сб. статей и исследований. Москва : Музыка, 1973. С. 137–185.
9. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : Сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
10. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 243 с.

REFERENCES

1. Vygotsky, L. (1934). Thinking and speech: Psychological research. Moscow –Leningrad : Sotsekgiz [in Russian].
2. Durandina, E. (1985). Musorgsky's Vocal Works: Research. Moscow : Muzyka [in Russian].
3. Kagan, M. (1996). Music in the world of arts. Sankt-Peterburg : “Ut” [in Russian].

4. Lukin, V. (1999). Literary text: Foundations of linguistic theory and elements of analysis. Moscow : “Os-89” [in Russian].
5. Medushevsky, V. (1993). Intonational form of music: Research. Moscow: Composer [in Russian].
6. Nazaikinsky, E. (1982). The logic of musical composition. Moscow : Muzyka [in Russian].
7. Osadchaya, S. (2012). Theoretical aspects of studying the Orthodox singing tradition: history and modernity: monograph. Odessa : Astroprint [in Russian].
8. Ruchevskaya, E. (1973). About the methods of implementation and the expressive meaning of speech intonation (on the example of the works of S. Slonimsky, V. Gavrilin and L. Prigozhin). Poetry and Music : Sat. articles and research. Moscow : Music. S. 137–185 [in Russian].
9. Kholopov, Yu. (1985). To the problem of musical analysis. Problems of Musical Science: Sat. Art. Moscow : Sov. composer. Vol. 6. S. 130–151 [in Russian].
10. Zuckerman, V. (1971). Expressive means of Tchaikovsky’s lyrics. Moscow : Muzyka [in Russian].

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-12>**Чень Сяо**

ORCID: 0000-0001-9589-2512

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
thensyao21@ukr.net

ПОНЯТТЯ КЛАСИЧНОГО В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ

Мета дослідження – визначити способи категоризації класичного в музиці, що є найбільш відповідними як до історичного та ціннісно-сміслового походження, конститутивних культурних ознак цього явища, так і до типологічних показників оперної творчості – в її інституційно-художньо-функціональній цілісності та музично-мовній специфіці. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням культурологічного, естетичного, аксіологічного та семантичного підходів, передбачає включення соціокомунікативного ракурсу оцінки художніх явищ та розширення дослідного поля оперознавства у бік сучасних оперних феноменів як наслідування класичним артефактам. **Наукова новизна** цієї статті полягає у доведенні значущості явища класичного в музиці як для музикознавчого дискурсу, так і для сучасної композиторської творчості. Доводиться, що нова актуальність класичного зумовлюється множинністю буття класичних музичних взірців у сучасному соціумі, у семантичній мережі сучасної культури. Це стає одним з важливих чинників оновлення уваги до класичних засад провідних музичних жанрів, зокрема опери, у творчості сучасних композиторів. Розкривається значення класичної музики – класичного типу музичного мовлення – як головної парадигми на сучасному етапі розвитку професійної академічної музичної традиції, зокрема оперної. **Висновки** засвідчують, що категоризація класичного в музиці спирається на усвідомлення історичного та ціннісно-сміслового значення класичної музики, передбачає конкретизацію поняття про класичне стосовно саме музичного мистецького досвіду, виявляє суттєві дискусійні моменти в обговоренні явища класичної музики – музичної класики; виявляється надзвичайна важливість і широта класичного типу музичного мовлення, відповідно, потреба у збереженні класичного типу музичного мислення, що, зокрема, зумовлює оперний метод сучасної композиторки К. Сааріахо.

Ключові слова: класична музика, музична класика, класичне музичне мовлення, оперна творчість, полісемантичність явища класичного.

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

The concept of classic in opera creativity and the phenomenon of modern opera classics

The purpose of the study is to determine the ways of categorizing the classical in music, which are most appropriate to the historical and value-semantic origin, constitutive cultural features of this phenomenon, and to typological indicators of opera – in its institutional artistic and functional integrity and musical-linguistic specificity. The methodology of work is determined by a combination of culturological, aesthetic, axiological and semantic approaches, involves the inclusion of socio-communicative perspective of assessment of artistic phenomena and expanding the research field of opera in the direction of modern opera phenomena as imitation of classical artifacts. The scientific novelty of this article is to prove the significance of the classical phenomenon in music – both for musicological discourse and for modern composition. It is proved that the new relevance of the classical is due to the multiplicity of existence of classical musical patterns in modern society, in the semantic network of modern culture. This is becoming one of the important factors in renewing attention to the classical principles of leading musical genres, including opera, in the works of contemporary composers. The significance of classical music – the classical type of musical speech – as the main paradigm at the present stage of development of the professional academic musical tradition, in particular opera, is revealed. The conclusions show that the categorization of the classical in music is based on awareness of the historical and value-semantic significance of classical music, specifies the concept of the classical in relation to the musical artistic experience, reveals significant points of discussion in discussing the phenomenon of classical music – classical music. The importance and breadth of the classical type of musical speech is extremely important, respectively, the need to preserve the classical type of musical thinking, which, in particular, determines the opera method of the modern composer K. Saariaho.

Key words: *classical music, musical classic, classical musical speech, opera, polysemantic nature of the classical phenomenon.*

Актуальність теми статті зумовлюється двома обставинами.

Першою є те, що поняття класичного, зокрема класичного в музиці, нині набуває нової значущості на багатьох рівнях естетичних та мистецтвознавчих досліджень, також приймаючи і певний психологічний резонанс, тобто переростає у загальногуманітарну категорію. Водночас, незважаючи на велику за обсягом літературу, присвячену явищу класичного, важко знайти задовільне спільне загальнозначуще поняття про класичне, особливо враховуючи його генетичну подвійність, а саме взаємодію історичних та теоретичних передумов у процесі його категоризації (див.: [1; 3; 4; 6; 9; 11]).

Інша обставина виростає з намагання виявити парадигматичні риси оперної творчості як важливого суспільного феномена, тобто значення опери як осередку етичних та естетичних культурних нормативів, мистецьких канонів, котрі завжди організують оперну творчість, втілюються в оперно-мовних властивостях. Тобто актуальною постає потреба з'ясувати класичні риси оперного жанру і як історично сформовані, і як семантично задані, запрограмовані структурою та функціями саме такого жанру (див.: [2; 5; 7; 8; 10; 12]).

Зазначимо, що обидва аспекти актуальності вивчення класичного є відкритими, тобто такими, що не мають сталої системи оцінних підходів, а їх взаємозалежність підсилює складність проблеми. Водночас саме те, що для сучасного музиканта, також пересічного реципієнта, категорія взірцевості, як визнаності та ідеальності одночасно, як синонім досконалості, є напрочуд важливою, проблема ця потребує вивчення й вирішення.

Передусім, звернемо увагу на те, що у визначеннях *класичного в музиці* – і як *класичної музики* також – поєднуються узагальнюючі естетичні та специфічні аналітичні музикознавчі підходи. Так, найчастіше вважається, що класична музика – це сфера музичних творів, які увійшли до так званого пантеону музичного мистецтва, отже, витримали випробування часом, можуть вважатися загальноприйнятими людською культурою. Разом із тим визнається, що до класичної музики найчастіше відносять музику професійної академічної традиції, від бароко до сучасності, з визначеними умовами музичної творчості та уявленнями про особу творця музики, її функціональні здатності.

Недарма неодмінними є вказівки на зв'язок класичної музики з принципами мистецтва класицизму у його стильовій цілісності. Отже, загальною рисою у розумінні класичного типу музичної творчості є сприйняття його як серйозної діяльності, котра вимагає підготовки, вдумливого сприйняття, відрізняючись від інших різновидів музики як «легкої», розважальної. Однак нині існує власна класика і в галузі останньої, а межі академічного та позаакадемічного й неакадемічного взагалі за походженням мистецтва легко зсуваються й навіть не завжди можуть бути визначеними.

Важливою рисою класичного мистецтва, у тому числі й музичного, особливо за часів уже повної автономії художнього

досвіду, тобто його відокремлення в особливу систему діяльнісних технологічних форм, постає антропоцентричність, причому з особливою цікавістю до побудови внутрішнього світу людини, тобто її психології, раціонально-логічних потреб та почуттєвих мотивацій; антропоцентризм Нового та Новітнього часів, що веде до певних мистецьких символічних відкриттів, відзначений тенденцією універсалізації – типологізації, що є одним з найбільш сталих показників класичного способу світосприйняття, світогляду. І, справді, саме до подібного відтворення людини як усупільненої всезагальної істоти схильна класична музика. Але людське існування є історично та персоналістично динамічним, і класичні моделі людини або художнє моделювання взірцевої особистості примушені змінюватися, набувати нових змістових наповнень та соціооцінних конфігурацій. Особливо рухливими є уявлення саме про те, чим безпосередньо займається музичне мистецтво: про дух і смисл, про істинне призначення людського життя та його загальний етос.

Тому **метою цієї статті** є визначення тих способів категоризації класичного в музиці, які є найбільш відповідними як до історичного та ціннісно-сислового походження, конститутивних культурних ознак цього явища, так і до типологічних показників оперної творчості, в її інституціональній художньо-функціональній цілісності та музично-мовній специфіці.

Основний зміст роботи. Творча діяльність людини, як відомо, може приймати різноманітні форми, однією з яких постає музичне мистецтво. Саме розуміння за посередництвом мистецтва так званого «внутрішнього світу» здатне привести людину до усвідомлення власних особистісних якостей та їх діапазону. Подібні прозріння завжди стосуються й відкриття метафізичних основ буття людини, підтверджуючи таким чином (або спростовуючи) істинність життєвих людських прагнень, намагань. Такий діалог людської свідомості із загальносмісловими настановами людського буття можна назвати найбільш сталим та найбільш загальним, водночас фундаментально необхідним для формування людської психіки та психології, онтологічним та аксіологічним. Тому ідеї, що втілюються у музичному творі, пов'язані із закономірностями буття людського духу взагалі, але з їх проєкціями до певного історичного часу та етнічного простору, тобто з кожного разу новими орієнтаціями до динамічних потреб та інтересів

людської свідомості. Однак саме з боку специфічної художньої системи музики, її мовного порядку та власного «гносису» формуються константні явища, котрі зберігають свою основоположну значущість навіть за помітними змінами як історичного контексту, так і самого музичного тексту (див.: [1]). Йдеться про принципи музичної логіки – або про риси музичного логосу – котрі, по-перше, є назавжди даними музиці як автономній художній формі й тому назавжди зберігаються в ній, по-друге, забезпечують здатність музики до створення прекрасного як, передусім, особливого тону су переживання сприйнятої дійсності, тобто здатність до катартичного переображення такої дійсності.

Рухаючись у першому напрямі, а саме до тих засадничих рис, ознак, мовних потреб музики, що неодмінно зумовлені її класичними інтенціями (або її пошуками класичного як *взірцево-справжнього*), варто звернутися до концепції В. Конен [6], згідно з якою головні закони класичної музики виражаються у встановленні принципів музичного письма, зокрема способів нотації; у відкритті сталих ладових закономірностей, зокрема мажоро-мінорної системи; у розвитку принципів гомофонно-гармонічного багатоголосся та узгодженні їх з попередніми поліфонічними канонами професійної музики високої духовної традиції; у виробленні жанрових нормативів відповідно до родових естетичних понять та визначенні масштабів музичної форми як розгортання музичного звучання у часопросторі за певними правилами та прийомами.

Саме останнє постає вирішальним у повороті європейської музичної культури доби класицизму, що усталила автономію музичного логосу, до образних завдань світоглядно-філософського рівня, до концептуалізації процесу музичного мовлення як такого; таким чином відкривається, як постійна й необхідна, функція музичного мистецтва пропонувати завершені образно-сміслові моделі людського життя, здатні присоуватися до різних соціально-практичних ситуацій, що визначає особливу роль оперної жанрової форми.

Звідси до конститутивних рис класичної музики потрапляють дієвість і піднесеність переживання, що опосередковується музичним звучанням, складність та темпоральна розгорнутість музичної композиції, наявність власного набору формальних ознак, формування за автономними регламентованими принципами, майже повне ототожнення понять

класичного мистецтва та академічного типу професіоналізму, причому останнє стосується не лише музичної творчості, а й інших видів мистецької діяльності.

Взаємодія, взаємозалежність класичного та академічного типів музичної творчості дотепер є відкритим питанням, оскільки, з одного боку, обидва дійсно передбачають канонічність, довершеність, рівняння на взірць (взірці), універсальність етичних значень, обізнаність у галузі художньої умовності. Про спорідненість таких явищ свідчить і їх спільна історія, тобто єдиний історичний час становлення світського типу музичного професіоналізму та жанрових засад академічної традиції музичного мистецтва, також тісно пов'язаний зі становленням опери.

Але, з іншого боку, класичні музичні артефакти у період кінця минулого століття дуже наочно перетнули межу академічної та масової культури, стали одним з чинників популярної звичаєвої музики, не втрачаючи мовної специфіки, але, звичайно, зазнаючи тотальної реінновації у кожному випадку вживлення до іншого культурного контексту. Треба врахувати також і те, що явище переходу класичної музики до сфери масового споживання супроводжується розвитком тенденції нон-класичного у багатьох верствах культури, зокрема й в академічному мистецтві. Отже, й у власних протиріччях класичне та академічне, як інституціональні та конститутивні типи музичної творчості, виявляються спорідненими та пов'язаними спільною долею.

Низка сучасних гуманітарних досліджень (переважно у галузі культурології) пропонує розуміти класичну музику як гранично універсальну музичну мову, яку можна використовувати у різноманітних соціальних та смислових контекстах (див., зокрема: [3; 11]). Стосовно ролі класичного та класичної музики формуються такі теоретичні уявлення та пропозиції.

По-перше, наголошується на розширенні функцій класичної музики в озвучуванні повсякденного середовища, що зумовлює наповнення різних життєвих просторів класичними музичними образами, але вже з іншим, локалізованим знаковим (емблематичним) ефектом. Таким чином, класична музика виявляє здатність не тільки «одухотворити» цивілізаційний простір, але й надати засобам технічного прогресу нових семантичних функцій, зокрема допомогти подолати

«порожній час» як час очікування, створити ситуацію гранично надособистої опосередкованої комунікації соціуму з окремим індивідом, здіймаючись над звичаєвими мовними настановами певного соціопсихологічного середовища тощо.

По-друге, саме класична музика часто супроводжує процес роботи, як фізичної, так і інтелектуально-розумової, своєю присутністю сприяючи гармонізації свідомості працюючої людини, також привносячи у досить одноманітні операційні дії відчуття емоційно-сміислової змістовності, надаючи явищу повторності (будь-чого) додаткового творчого значення, таким чином вносячи естетичний елемент в ужиткову діяльність людини.

По-третє, класична музика, особливо в певних своїх артефактах, що набули якості узагальнюючих соціокультурних маніфестів, на кшталт фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, виступає могутнім чинником психологічного об'єднання людей у дійсно гуманітарну спільноту, що має єдині цілі та ідеали буття, оскільки завжди залишається «актуально-прекрасним» (Г. Гадамер) та носієм етичного позитиву. Тому, наприклад, озвучування класичною музикою офіційних заходів не тільки впорядковує часову організацію події, але й допомагає створити піднесену атмосферу, котра не є для більшості сучасних людей звичною, буденною, у тому числі вносячи елементи соціального перформансу, учасники якого повинні увійти у певні соціокомунікативні образи, тобто зіграти роль самих себе, але в нових обставинах та зі зміненими міжособистісними стосунками, ушляхетненими та більш значущими.

По-четверте, не можна не згадати роль класичної музики у сфері персональних технічних комунікацій, у звуковому оформленні телемережі та Інтернету, сигналів мобільних телефонів. Навіть виникає враження, що у випадках комунікацій за допомогою фрагментів класичних музичних творів сучасні користувачі електронної техніки стають своєрідними співавторами класичного твору, повністю змінюючи його інформаційне призначення, надаючи йому нової утилітарності, тобто й нового прагматизму. В усякому разі залишається незаперечним фактом, що класичні мелодії, серед яких важливим компонентом постають оперні мелодії, здатні входити до мовного середовища повсякденного спілкування, з одного боку, надаючи міжособистісному діалогу більш високого культурного статусу, з іншого – додаючи хрестоматійно відомому музичному

матеріалу нового соціального сенсу, таким чином поглиблюючи його семантичні (художньо-мовленнєві) здатності.

По-п'яте, варто розрізняти зміст понять «класична музика» та «музичнакласика», оскільки саме останнє, на наш погляд, є відкритим у жанровому сенсі, рівною мірою стосується як академічної традиції, так і масової музики, джазової культури, естрадного мистецтва тощо, тобто орієнтується на взірцеве та вибране, найбільш вживане в будь-якій сфері існування музичної творчості. Хоча й у цьому напрямі також ще не має достатньої теоретичної однастайності, оскільки існують внутрішні процеси художньо-змістової міграції у самій музиці, через що виникають перехідні форми творчості, що не належать остаточно до жодної з відомих сфер музики; також і розуміння поняття «мистецтво» набуває суттєвих змін, доповнюючись поняттями арт-дизайну, артифікації життя (побуту), медіа-арту, деякими іншими.

Загалом, в основі явища й поняття класичної музики – як і класичного в музиці – завжди залишаються незмінними три головні принципи, що відповідають трьом провідним функціям музичного діяння як художнього – формотворчо-композиційній когнітивній; інтонаційно-звуковій сугестивній; пізнавально-змістовій етичній: «зробленість» форми, що забезпечує якість гармонії; вибірковість інтонаційно-мотивного музичного матеріалу, що дозволяє дотримуватися ідеалу краси; установка на смисли, що породжені власним творчим досвідом музики як морально-естетичного феномена, іманентна змістовність, яка сприяє відчуттю досягнення істини, тобто здійснення певного ідеального уявлення про людину та доцільність її життя.

Тому можна повністю погодитися з тим, що в основі музичної естетики класичного лежать основні ціннісні критерії істини, добра, краси, гармонії та смислу, а категорія класичного в музиці позначає якість художнього твору як інтеграцію етичного й естетичного, тобто як калокагатійне явище. Звідси й перевага в розумінні феномена музично-класичного саме аксіологічного підходу, що переростає у семантичний на рівні музичного тексту, матеріалу конкретних музичних композицій; такий підхід дозволяє також засвідчувати ефекти множинності і музичного смислу, і значення класичного в музиці, тобто вказувати на полісемантичність явища класичного музичного образу.

Саме завдяки такій семантичній множинності класична музична традиція, як єдиний історичний феномен, постає предметом композиторської уяви в оперній творчості К. Сааріахо.

Як дозволяють судити про це результати сучасних наукових досліджень, зокрема праця Н. Саамішвілі [10], у своїх операх Сааріахо звертається до різноманітних шарів світової культури та використовує численні алюзії, прагнучи до створення складного, «багат шарового» оперного тексту, здатного сполучати часові виміри минулого, сьогодення й майбутнього, а тому в такій жанровій формі більш відчутний діалог композитора з класичною традицією європейського музичного мистецтва. Зокрема, композиція опери «Любов здалеку», заснованої на легенді про знатного трубадура, котрий відправився в далеке плавання до прекрасної Дами, яка виспівується ним у піснях, але на цьому шляху пошуку ідеалу захворів та врешті-решт помер на руках у бажаної коханої, відтворює вагнерівську ідею *Liebestod*, ідею злиття любові та смерті, тому відсилає до «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера, але також і до «Пелеасу й Мелізанди» К. Дебюссі.

У процесі аналізу тексту цієї опери дослідниці вдалося виявити використання класичних оперних образних моделей як на рівні загальної композиції і способів розгортання сюжету, так і у царині музичної драматургії. Зокрема, доводиться, що музична драматургія опери організується повторюванням мотивних, ладо-гармонійних, тембрових елементів оперних мелодій, що приймають значення лейтхарактеристик, водночас мають спільне інтонаційне походження з теми далекої любові, яку можна сприймати як монотему всього твору.

Не менш сталим, таким, що може називатися класичним для оперної форми, є прийом зіставлення двох образних світів: трубадура Жофре (баритон) та прекрасної Дами Клеманс (сопрано); причому комплекс засобів, зв'язаний зі сферою Жофре, з одного боку, відсилає до середньовічних музичних феноменів (діатоніка з вкрапленнями модальних зворотів, «чисті» квінти арф і струнних у супроводі), а з іншого – вказує на його романтичну палкість, пасіонарність (вокальна партія втрачає кантиленність, у ній підсилюється декламаційність, діатоніку змінює хроматика тощо).

З образом Клеманс до опери входить східний колорит (з відтінками імпресіоністичних гармоній, найбільше в

інструментальному звучанні), але також і експресіоністська вокальна техніка (широкий спектр засобів вокалізації передбачає яскраву виразну декламацію з охопленням широкого діапазону, складними інтонаційними стрибками й навіть переходом на говір, що нагадує прийоми Schprechstimme) взагалі притаманна К. Сааріахо.

Таким чином, можна стверджувати, що видатна фінська композиторка намагається узагальнити музичну поетику європейської опери як взірцеву, використовуючи її основні елементи на всіх рівнях оперної композиції, головне — надаючи оперній жанровій формі оновленого значення сучасної музичної класики.

У цьому творі Сааріахо виникає розгорнутий діалог з історичним часом європейської опери як єдиним художнім феноменом, симультанність сприйняття й відтворення якого можна передати саме музично-інтонаційним шляхом. Причому зберігаються всі головні критерії підходу до класичного в музиці: ідеалом на сюжетному та музичному шляху героїв опери залишаються краса, гармонія, істинність почуття. Прагнення цього ідеалу виражене як настільки могутнє, що примушує йти на граничні жертви, включаючи розставання з власним життям, а це дозволяє знаходити в оперній творчості К. Сааріахо приклад реінновації класичної оперної теми фатуму.

Наукова новизна цієї статті полягає у доведенні значущості явища класичного в музиці як для музикознавчого дискурсу, так і для сучасної композиторської творчості. Доводиться, що нова актуальність класичного зумовлюється множинністю буття класичних музичних взірців у сучасному соціумі, у семантичній мережі сучасної культури. Це стає одним з важливих чинників оновлення уваги до класичних засад провідних музичних жанрів, зокрема опери, у творчості сучасних композиторів. Розкривається значення класичної музики — класичного типу музичного мовлення — як головної парадигми на сучасному етапі розвитку професійної академічної музичної традиції, зокрема оперної.

Висновки зі змісту цієї статті засвідчують, що категоризація класичного в музиці спирається на усвідомлення історичного та ціннісно-сміслового значення класичної музики, передбачає конкретизацію поняття про класичне стосовно саме музичного мистецького досвіду, виявляє суттєві дискусійні

моменти в обговоренні явища класичної музики — музичної класики. Водночас виявляється надзвичайна важливість і широта класичного типу музичного мовлення, відповідно, потреба у збереженні класичного типу музичного мислення, що, зокрема, зумовлює оперний метод сучасної композиторки К. Сааріахо.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты : дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства». Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Журкова Д. Классическая музыка в современной массовой культуре России : автореф. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Москва, 2012. 24 с.
4. Классика музыкальная. *Музыкальная энциклопедия*. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва, 1974: Т. 2. С. 8–25.
5. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2006. 491 с.
6. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва, 1994. 160 с.
7. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2005. 380 с.
8. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
9. Пинягина И. Роль классической музыки в формировании личности : автореф. ... канд. философ. наук : 09.00.11 «Социальная философия». Уфа, 2014. 22 с.
10. Саамишвили Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2021. 24 с.
11. Царева Г. Классическая музыка как константа культуры и многоплановая реальность : автореф. ... канд. культурологии : спец. : 24.00.01 «Теория и история культуры». Саранск, 2007. 21 с.
12. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2017. 186 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moskva : Composer [in Russian].
2. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts : 17.00.09 "Theory and history of Art". St. Petersburg [in Russian].
3. Zhurkova, D. (2012). Classical music in modern mass culture of Russia: author. ... cand. cultural studies : 24.00.01 "Theory and history of culture". Moscow [in Russian].
4. Musical classics. (1974). *Musical encyclopedia*. / Ch. ed. Yu.V. Keldysh. Moscow. T. 2. P. 8–25.
5. Kolyadenko, N. (2006). Sinestety of the musical-artistic consciousness (on the material of the art of the XX century). Doctor's thesis of Arts : 17.00.02 "Musical art". Novosibirsk [in Russian].
6. Konen, V. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the 20th century. Moscow [in Russian].
7. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F.I. Shalyapin. Doctor's thesis of Arts : 17.00.02 "Musical art". Moskva [in Russian].
8. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences : 13.00.02 "Theory and methods of training and education". St. Petersburg [in Russian].
9. Pinyagina, I. (2014). The role of classical music in the formation of personality : author. ... cand. philosopher. sciences : 09.00.11 "Social philosophy". Ufa [in Russian].
10. Saamishvili, N. 2021. Operas by Kayi Saariaho in the 2000s: artistic ideas, musical drama, compositional technique : author. ... cand. art history : 17.00.02 "Musical art". Moscow [in Russian].
11. Tsareva, G. (2007). Classical music as a constant of culture and multidimensional reality : author. ... cand. cultural studies : 24.00.01 "Theory and history of culture". Saransk [in Russian].
12. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts : 17.00.03 "Musical art". Odessa [in Russian].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

UDC 78.03+37.04

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-13>

Piotr Sutt

ORCID: 0000-0001-9098-598X

*Doctor of Arts, Professor, Head at the Department of the Percussion
The Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łydź – Poland
piotr@piotrsutt.com*

PASSION, INSPIRATION CREDIBILITY AND COOPERATION – VALUES THAT MAKE ARTISTIC, PEDAGOGICAL AND PERSONAL SUCCESS POSSIBLE

Purpose of work. *The aim of the work is to present the features, values and behaviours that determine the achievement of professional, artistic, pedagogical and personal success. The main idea is to indicate the ways and methods allowing to use and convey the timeless wisdom and experiences of our masters for the benefit of our listeners, recipients, pupils, and our own. Another issue raised is the need of proper and full understanding the aspects of credibility and collaboration as without it the mission of the artist and mentor cannot exist. A very important idea contained in the article is to indicate the particular characteristics of a credible musician and educator. Not only practical knowledge and wisdom, but above all the theoretical aspect involving the full area of different issues – historical, performance, formal and associative ones that allow for a query of the reference literature.*

The methodology *used in the research process uses the analysis of many years of experience based on artistic and didactic effects, observation of the community, reinterpretation of specialist literature and the analysis of issues and components of cognitive processes.*

The scientific novelty. *Each subsequent, individual view on the issue of didactics and self-realisation in the artist's profession is innovative and absolutely advisable. Even if we raise an already known issue, we do it in accordance with the process of teaching and self-improvement consisting in the endless repetition and consolidation*

of specific movements, associations, conclusions, thoughts, or the permanent implementation of ethical, pedagogical and cultural principles. Therefore, what is new in this case is my perspective of the mechanisms and driving forces shaping the development of the artistic and pedagogical personality of a teacher, master, mentor and social authority. **Conclusions.** To sum up, it is knowledge and skills that build a feeling of trust in the first place and show the artist in the light of either credibility or falsehood. The main task is to develop competences that allow us to be perceived as a credible artist-pedagogue. However, this is not enough to build full confidence and trust in the verbal, written and expressive information we communicate – by playing, singing, composing or conducting. If passion does not show through the sounds and phrases of our concerts and the lines of our lectures, it will be difficult to inspire – to give *afflatus*, faith and tools for success.

Key words: passion, inspiration, credibility, success, cooperation, knowledge, competence, artistry, trust, pedagogic.

Сумт Петро, професор, доктор мистецтв, завідувач кафедри ударних інструментів Музичної академії імені Гражини та Кейстута Бацевічей в Лодзі, Польща

Пристрасть та натхнення, довіра та співробітництво – цінності, які роблять художній, педагогічний та особистий успіх можливими

Мета роботи. Представити моделі та особливості поведінки, які визначають досягнення професійного, артистичного, педагогічного та особистого успіху. Основна ідея полягає в тому, щоб намітити шляхи та методи, що дозволяють використовувати і передавати мудрість і досвід наших майстрів на благо наших слухачів, учнів і власне нас. Інше питання – це необхідність правильного та повного розуміння аспектів довіри і співпраці, оскільки без цього місця артиста і наставника не може існувати. Дуже важлива ідея, що міститься у статті, – вказати на особливості заслужуючого на довіру музиканта і педагога і не тільки його практичний досвід і мудрість, а, і, перш за все, теоретичні знання, що охоплюють різні аспекти: історичні, виробничі, формальні та асоціативні. **Методологія**, що застосовується в процесі дослідження, спирається на аналіз багаторічного досвіду, заснованого на художніх і дидактичних ефектах, спостереженні за спільнотою, переосмисленні спеціальної літератури та аналізі питань і компонентів пізнавального процесу. **Наукова новизна.** Кожен індивідуальний погляд на питання дидактики і самореалізації в професії художника новаторський і абсолютно доцільний. Навіть якщо ми піднімаємо вже відому проблему, ми робимо це у відповідності з процесом навчання і самовдосконалення, що полягає в нескінченному повторенні і консолідації певних рухів, асоціацій, висновків, думок або постійному застосуванні етичних, освітніх та культурних принципів. Таким чином, новизна полягає в тому, що представлений новий ракурс на механізми і рушійні сили, які формують розвиток артистичної і педагогічної особистості вчителя, майстра, наставника і авторитета. **Висновки.** Підводячи підсумок, можна сказати, що саме знання і навички створюють, у першу

чергу, почуття довіри і показують артиста у світі правдоподібності або брехні. Основне завдання – розвиток компетенцій, що дозволяють сприймати нас як авторитетного педагога-артиста. Однак цього недостатньо для повної довіри і впевненості у словесній, письмовій та виразній інформації, яку ми передаємо за допомогою виконання на інструменті, голосом, пишучи або диригуючи. Якщо пристрасть не проявляється у звуках і фразах наших концертів та рядках наших лекцій, буде складно надихнути – мотивувати, дати віру і вказати на шляхи для досягнення успіху.

Ключові слова: пристрасть, натхнення, достовірність, успіх, співпраця, знання, компетентність, артистичність, довіра, педагогіка.

To know the cause why music was ordain'd!
Was it not to refresh the mind of man
After his studies or his usual pain?

William Shakespeare

(The Taming of the Shrew, act III, scene 1)

The relevance of the problematic of this article. The topic that I would like to raise contains itself some hierarchy of values that follows the guidelines of art, pedagogy and psychology. Depending on the point of view, mission and things we do professionally, there are other yet how vital pursuits and goals. **The aim of the article.** Being a teacher-mentor it's important to work out a broadly defined pedagogical success; being a conscious musician to achieve full virtuosity, artistry and artistic success or career. But isn't it more important to give your students, listeners and yourself joy, pleasure and contentment? Of course, they're relative terms, dependent on needs, possibilities and circumstances, but they should be a part of every person's life. **The scientific novelty.** I think the values listed in the topic are absolutely fundamental for achieving success- but not just your own, measured with the number of excellent alumni and competition laureates, own concerts or contracts. These values are also traits that we, as people, humanists, artists and educators must develop in others!

The main content of the article. To do so, credibility is essential, and cooperation is crucial in all interpersonal relations if we want to achieve anything. Inspiration is a force which drives first us, then others and, by going full circle, others inspire us because they are inspired by someone or something else. Then there is passion. A virtually unlimited source of energy, power, creativity and success. Passion can be passed on, incepted in minds hungry

for knowledge. Do you need to have passion, or maybe just enough to be able to spot it and let it act?

Calvin S. Hall, Gardner Lindzey wrote a fascinating book *Theories of personality*, which for me became a source of invaluable knowledge and let me understand processes and mechanisms that my pupils, listeners and myself undergo.

I would like to cite a short passage relating to the core of all human acts. ‘This is Goldstein’s master motive; in fact, it is the only motive that the organism possesses. What appear to be different drives such as hunger, sex, power, achievement, and curiosity are merely manifestations of the sovereign purpose of life, actualize oneself. When a person is hungry he actualizes himself by eating; when he craves power he actualizes himself by obtaining power» [10, p. 306].

What about us, artists, instrumentalists, vocalists, conductors, composers, music theorists? Don’t we self-realise through playing, practising, singing, composing, listening to music? Or while teaching, educating and motivating our students and ourselves? Or just simply through participating in culture as such? There aren’t many professions that give so many opportunities to complete self-actualisation, fulfilment and at the same time diversity, evaluation and, what is most important, uniqueness.

Credibility – in my opinion it’s the most important quality of both a musician and a teacher. Let’s think of a puckish example. An artist during a performance uses already existing ideas, created a long time ago. Is it credible enough? Is it authentic? Surely yes, if this given performance is based on quality and knowledge of theory, history, technique, but most importantly if the interpretation is based on profound analysis, genesis of an opus, its structure and style. Now I could start pinpointing the significant components, at least those connected with the origins, like the cultural background, specific moments from the composer’s biography etc. There are certainly more of them, but I simply enumerate some important factors that make a performance credible.

So we have the first meaning of credibility for an artist. What about a very young artist? Here we go with the crucial task for us. That’s us, pedagogues, educators, must teach a novice how to become credible, how to be authentic. What do we do then? What should we teach them? Above I mentioned just a few things from several dozens important ones. And we all realise there is even more. Now I would like to highlight one thing. Will we let our

students become credible in the future? That's the question we cannot avoid. That is what we need to think over.

What about our credibility? How do our students see it? All the issues I've just mentioned plus, well... Let's remind ourselves of our own masters. Were they credible to us when they were teaching us? I'm absolutely sure the vast majority were exactly that. Let's analyse ourselves the factors that made us trust them, believe them and in them. What caused them to be credible to us? What made them role models in our eyes? The way to the Art World is already open, we can't look for any shortcuts. What we should do right now is just to show them the way. The Broadway. And all this can happen thanks to the knowledge we have. Because we are conscious. And that is why now we can pass on all of the knowledge and skills, because we are aware of constant evolving, verifying and perfecting.

Credibility is competences, honesty, ethics, virtuosity, but mostly knowledge and wisdom. And also what I think is the most important value – something called “life wisdom”. Let's pass it on. Let's rock n' roll! This is our priority, we have to share our experiences, thoughts and artistic “know-how”, or our “blue chips”. Let's teach young people do things correctly, let's protect them from the mistakes we might have made years ago.

Many years ago, Christine Kuper, the wife of an excellent German composer, Karl-Heinz Kuper said that artists who want to possess knowledge of music must read biographies of composers obligatorily. Following her idea, I want to add that also biographies of artists, history books about music-related fields, as well as countless publications containing analyses and practical guidelines are indispensable and priceless sources prompting us how to become an authentic and accomplished artist.

To sum up the first chapter on credibility, as a percussionist, I highly recommend several, in my opinion, excellent resources that help enrich knowledge, enable cognition and arouse love for the world of percussion without scaring ourselves off as we by nature like things we are already familiar with. Some of the books mentioned in the bibliography are not strictly on percussion issues, they are transdisciplinary and universal (see, e.g., [1–4; 6–9; 11–17; 21; 23; 24]).

Passion is the most difficult value to teach. We cannot teach it, actually. We must equip young artists with it somehow. We must discover it, awake it, kindle it until it becomes a natural motivator for our students.

I often talk to lots of students, graduates, teachers, lecturers, educators. And every time I wonder how it is possible that our didactics barely mention motivation and passion. There's not enough emphasis put on motivational methods, healthy rivalry, cooperative learning and what is more important – developing passion and teaching consistency.

Sometimes it is just enough if we don't disturb our students' development and we allow instinctive reactions or intuitive solutions, according to Maria Montessori's concepts (see, e.g., [18; 19]). The story of Mariele Ventre, told in the film *I ragazzi dello Zecchino d'Oro*, directed by Ambrogio Lo Giudice from 2019, can be an excellent example of passion, dedication, commitment and, above all, carrying out a mission.

Maybe on our personal reading list, in our own inner syllabus there should be a book by Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow. The psychology of optimal experience*. This is a book that in the most beautiful way describes the power of passion, volition and enjoyment in taking actions. I often come back to that book while preparing lectures not only for my students, but also all kinds of businessmen and high-ranked managers that want to benefit from the experiences of the world of art (see, e.g., [5]).

I often ask myself what passion really is. Of course, we can try to find answers in weighty dissertations or hundreds of psychology books, but in fact it is so personal that we should rather find it ourselves. My very own definition of passion is simply cognitive curiosity and inner potency, inclination to take actions, do things. But it is essential that all these actions are well-channeled, compatible with your “inner self” and as coherent as possible.

While reading a relatively new book (2009) by Daniel H. Pink entitled *Drive. The Surprising Truth About What Motivates Us*, I realised in a really literal way the mechanisms of my greatest pedagogical success. My students, aged 12–19, are members of *The Gdańsk Jeunesses Musicales Percussion Ensemble* and they function really autonomously. For almost 5 years they have been organising their rehearsals, have been looking for new repertoire, have been compiling and composing programmes. And what is more – they have always been perfectly prepared for any rehearsal sessions or concerts. I haven't needed to encourage, order mark or gratify them. Curiosity. Challenge. That's how it works. These two things have become the prime mover that is regularly supported

by inspiration, cooperation and the essence of being an artist – performing on stage!

Daniel Pink mentions the results of Harry F. Harlow’s research from 1949 and also Edward Deci’s from 1969. They highlight the importance of inner cognitive power and curiosity [20, p. 11–18]. If we add the third and fourth powers – inspiration and taking action through cooperation, we will get the ideal formula for fully realised, genuine passion.

Inspiration – probably one of the most beautiful words, very close to “life”, “family”, “love”, “happiness” and “health”.

Where do young people look for inspiration these days? I’m afraid that inspiration finds them, emerging from a peculiar mix of media, virtual reality and real life. Less and less often inspiration takes form of the most obvious and valuable things. In the past, real experiences used to be our greatest inspiration, especially when intensified by the presence of people who participated and shared things with us: backstage conversations, scents, ambience and vibes, the opportunity to be close to the famous and admired ones. How about now? I spoke to my pupils, students and younger acquaintances. It turns out that most of perceptual musical delights take place in front of a screen, usually a tiny one. People are often thrilled or fascinated by a composer, performer or a piece of art depending on the dynamics of the communication. Moreover, the speed and pace of the performance is as important as its popularity, and position among peak viewing figures which are often secretly controlled by advertiser clients.

Is it possible to experience music, to experience art “at a distance”? Do the fastest links, the best resolution and the greatest sound give closeness, intimacy and bond with music understood as the message of its creator? Can it be inspiring enough? In my opinion it is not. My answer is three times “No”. Therefore, the task of a master, educator or mentor is to make art adepts aware of this. We are naturally inspired by someone or something. Analysing my private, artistic and pedagogical life, I come to the conclusion that my greatest inspiration came from a house full of music and beauty, as well as from the evenings spent at the opera, philharmonic halls and numerous travels around the world. I was inspired by artists and composers, these contemporary ones and those creating years ago. I remember the moments of euphoria and elation after listening to a great concert, opera or seeing some opus of man or nature. Some time ago I was talking to students about listening to music and it

wasn't even about listening to live music, but any music! Some of them have never been to a symphony concert, opera performance or recital of an artist playing the same instrument they do! And do they listen to classical, jazz and contemporary music and at the same time realising who the performer, composer or conductor is?

We can inspire with our knowledge, passion, performance but, in my opinion, first of all with our personality and things we have achieved in any area of life. Sometimes it is enough to tell or even better play about what we feel when experiencing art. To inspire is to show the path, purpose, epoch, period, style or at least some facts from life of an artist. We need to inspire with order, organisation, responsibility, but above all with the mood and ambient that determines whether something that happens around us during rehearsals and concerts is art, beauty and has at least a bit of artistry. Inspiration is like air that cannot be seen or felt, but without it it is impossible to breathe in the rhythm and harmony of life.

Cooperation – from my point of view – a teacher, university lecturer and musician it's nothing more than performing together, sharing the stage, sharing emotions, both joy and failure. Cooperation is also letting and encouraging young artists to their own interpretations and experiments that you control in a quasi-covered way. Cooperation is also you accompanying them, being there for them and their emotions.

The concerts I remember the best are those that I performed together with my present or former students. These events joined and cemented our artistic paths and helped to get a green light to start a professional career. There is one requirement. No student-teacher relation on the stage. No gringo-maestro dependance. All performers, regardless of their age, rank, and experience, have the same duties and rights. For me this is the ultimate form of cooperation and trust.

Cooperation involves doing things together – creating, modifying, enhancing etc. It also helps young artists and others promote. Cooperation based on barter used to be popular once. Wouldn't it also be good today? Can't it be a brilliant solution to honest cooperation development? In our commercialised times young artists cannot afford impresarios, patrons or so endorsed and desirable stylists. That is why cooperating and supporting each other is crucial. It leads to taking care of music, developing music. And we have to agree that music is the lion's share of our lives.

To maintain the credibility described above, I present a few examples of my cooperation with other artists, enthusiasts, which allowed us to develop, improve our technique and enrich the literature with new compositions. This is only one aspect of possible cooperation, but maybe it will inspire others to act, not necessarily in the same way, but it shall provoke new and, I hope, even better ideas.

I have always been working with composers who inspired me to create. The moment the goal had been reached, I would inspire them to compose another masterpiece. Things come full circle so we still cooperate, inspire and promote each other. We create. And those who passed away still exist thanks to their wonderful music that I am honoured to present and share with other people.

The first musician, who remains for ever in my heart is a German composer, the late Karl Heinz-Kuper (1927–2011). It all began with *Concerto Ostinato* for the vibraphone and orchestra. This wonderful composition originally written for the vibraphone accompanied by a guitar-mandolin orchestra also had a version with a piano reduction and later an excellent version backed by a string orchestra. I had the pleasure to play the orchestra's premiere version in Poland in 1988 and then in 1989 at the RAI concert hall in Italy. It started our longtime friendship and everlasting help from the composer. I used to live in a country behind the iron curtain so it was impossible to get sheet music from the West. My performances inspired the composer to create new pieces and to write subsequent variations that enabled the performance of the concerto in new configurations.

Coming back to the power of inspiration, I have to mention a joint venture composition of Benedykt Ody and myself titled *Space of Time* written specifically for the open lecture of a world-famous astrophysicist, professor Aleksander Wolszczan. Fascinated by the search for “cosmic” auralities in the databases of advanced sound technologies and synthesisers, intergalactic photos from the Hubble telescope and stories of the great astrophysicist we created a composition combining electronic music, acoustic instruments, images from the cosmos and the space of time. Since the premiere in 2005 the composition was performed by me tens of times in the most beautiful concert halls around the world, showing the synergy of disciplines.

Inspiration by technology combined with amazing skills of my former student, Piotr Jyźwiak led to composing a unique piece of

music. Piotr was passionate about sound, graphics and mapping. We were looking for proper repertoire while preparing for his final exams. Eventually, I persuaded Piotr to create something genuine. *Oscillate* is based on a short film by Daniel Sierra from New York School of Visual Arts. It shows the beauty of sound, its colour and shape and its correlation with the artist managing its existence. This piece, thanks to the composer, is now a part of my repertoire which fascinates the listeners.

The composer with whom i've been working with for nearly 10 years is an excellent artist and theorist – Piotr Komorowski. My inspiration for beginning our work together was a book *Wonderful World of Percussion My Life Behind Bars* by a legendary artist – Emil Richards – a precursor of natural percussion sound effects, an instrument collector and a consultant of many great artists e.g., Leonard Bernstein, John Williams, Lalo Schifrin, Frank Sinatra and Michael Jackson. (see, e.g., [22]).

Together with Piotr Komorowski we created a plan and performance concepts of the *Journey to the Centre of the Sound* composition written for the duo with my son and former student as well – Bartłomiej Sutt. In the piece the composer used his favourite technique based on harmonic spectrums and subharmonic structures.

Our biggest common project yet is undoubtedly the concert form *Dialogues for two percussionists and string orchestra* performed by us for the first time with the *Polish Chamber Philharmonic Orchestra* conducted by Rodrigo Tomillo in Sopot in November of 2016 and finally recorded for the CD in February of 2021. In the piece we used acoustic instruments meticulously chosen for their timbres and frequencies and the legendary sounds of the first electronic drums that we produced on percussion MIDI controllers. Amazing music using quarter tone scales, harmonic spectrums and recordings of cymbals, whose sound samples underwent the composer's spectral analysis then using a software designed by the composer were filtered to leave only the loudest parts of the spectrum to bring the listeners and performers into the fabulous world of both the real and virtual sound. Below a score part in which specific composer (concrete) chords were used in the orchestral instruments' part. Here a sort of "sound fusion" occurs – the soloists play on real cymbals and the orchestra creates the sound of cymbals with string instruments – "a virtual cymbal".

Viol. I
Viol. II
Viol. III
Viol. IV
Vla. I
Vla. II
Vcl. I
Vcl. II
Cb.

mf *свек.* ff
pp f
mf ff
mf f ff
mf f ff
mf f ff
mf f ff

Conclusions. I've presented my vision of an artistic life based on cooperation, inspiration and passion. Using the experiences of my unmatched role models, the potential of the surrounding youth, modern technology and dreams coming true. It is knowledge and skills that build a feeling of trust in the first place and show the artist in the light of either credibility or falsehood. The main task is to develop competences that allow us to be perceived as a credible pedagogue-artist. However, this is not enough to build full confidence and trust in the verbal, written and expressive information we communicate – by playing, singing, composing or conducting. If passion does not show through the sounds and phrases of our concerts and the lines of our lectures, it will be difficult to inspire – to give afflatus, faith and tools for success.

I have to leave the matter of credibility open. It's you, readers, concert listeners, our students and most importantly time that will truly confirm and assess it.

BIBLIOGRAPHY

1. Beck J. *Encyclopedia of Percussion*. New York : Routledge, 2007. 452 p.
2. Blades J. *Percussion Instruments and Their History*. Wesport, Connecticut : The Bold Strummer, 2005. 513 p.
3. Burton G. *Learning to Listen*. Boston MA: Berklee Press, 2013. 400 p.
4. Chenoweth V. *The Marimbas of Guatemala*. USA : The University of Kentucky Press, 1974. 108 p.
5. Csikszentmihalyi. M. *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper Perennial Modern Classics, 2008. 336 p.
6. Cumberland A. *The "Special" Timpanist*. Brett Carvolth, 2017, 148 p.
7. Dearling R. *Percussion & Electronic Instruments*. London : Carlton Books, 2001. 47 p.
8. Girsberger R. *A Practical Guide to Percussion Terminology*. Ft. Lauderdale : Meredith Music Publications, 1998. 107 p.
9. Glass Ph. *Words Without Music*. New York : Faber & Faber, 2016. 432 p.
10. Hall C. S. Lindzey G. *Theories of Personality*. New York, London, Sydney, Toronto : John Wiley and Sons, 1970. P. 305–306.
11. Hartenberger R. *Performance Practice in the Music of Steve Reich*. Cambridge : Cambridge University Press, 2018. 292 p.
12. Hartenberger R. *The Cambridge Companion to Percussion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. 310 p.
13. Holland J. *Percussion*. London : Kahn & Averill, 1997. 283 p.
14. Kuhn L. *The selected letters of John Cage*. Middletown : Wesleyan University Press, 2016. 674 p.

15. Lewis K. Aguilar G. *The Modern Percussion Revolution, Journeys of the Progressive Artist*. New York : Routledge, 2014. 320 p.
16. Maycock R. *Glass A Portrait*. London : Sanctuary Publishing, 2012. 193 p.
17. Montagu J. *Timpani and Percussion*. London : Yale University Press, 2002. 280 p.
18. Montessori M. *The Montessori Method*. New York : Wilder Publication, 2009. 272 p.
19. Montessori M. *The Absorbent Mind*. New York : Holt Paperbacks, 1995. 320 p.
20. Pink D. *Drive*. Kompletnie nowe spojrzenie na motywację. Warszawa : Studio Emka, 2011. P. 11–18.
21. Reich S. *Writings on Music*. Oxford : Oxford University Press, 2004. 272 p.
22. Richards E. *Wonderful World of Percussion My Life Behind Bars*. Albany : Bear Manor Media, 2013. 232 p.
23. Schick S. *The Percussionist's Art*. Rochester NY : University of Rochester Press, 2005. 248 p.
24. Schweizer S. *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 193 p.

REFERENCES

1. Beck, J. (2007) *Encyclopedia of Percussion*. New York : Routledge. [in English].
2. Blades, J. (2005) *Percussion Instruments and Their History*. Wesport, Connecticut: The Bold Strummer [in English].
3. Burton, G. (2013) *Learning to Listen*. Boston MA : Berklee Press [in English].
4. Chenoweth, V. (1974) *The Marimbas of Guatemala*. USA : The University of Kentucky Press [in English].
5. Csikszentmihalyi, M. (2008) *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper Perennial Modern Classics [in English].
6. Cumberland, A. (2017) The “Special” Timpanist. Brett Carvolth [in English].
7. Dearling, R. (2001) *Percussion & Electronic Instruments*. London : Carlton Books [in English].
8. Girsberger, R. (1998) *A Practical Guide to Percussion Terminology*. Ft. Lauderdale : Meredith Music Publications [in English].
9. Glass, Ph. (2016) *Words Without Music*. New York : Faber & Faber [in English].
10. Hall, C. S., Lindzey, G. (1970) *Theories of Personality*. New York, London, Sydney, Toronto : John Wiley and Sons. P. 305–306 [in English].
11. Hartenberger, R. (2018) *Performance Practice in the Music of Steve Reich*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
12. Hartenberger, R. (2016) *The Cambridge Companion to Percussion*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
13. Holland, J. (1997) *Percussion*. London: Kahn & Averill [in English].

14. Kuhn, L. (2016) *The selected letters of John Cage*. Middletown : Wesleyan University Press [in English].
15. Lewis, K. (2014) *Aguilar G. The Modern Percussion Revolution, Journeys of the Progressive Artist*. New York : Routledge [in English].
16. Maycock, R. (2012) *Glass A Portrait*. London : Sanctuary Publishing [in English].
17. Montagu, J. (2002) *Timpani and Percussion*. London : Yale University Press [in English].
18. Montessori, M. (2009) *The Montessori Method*. New York : Wilder Publication [in English].
19. Montessori, M. (1995) *The Absorbent Mind*. New York : Holt Paperbacks [in English].
20. Pink, D. (2011) *Drive. Kompletnie nowe spojrzenie na motywację*. Warszawa : Studio Emka [in Polish].
21. Reich, S. (2004) *Writings on Music*. Oxford : Oxford University Press [in English].
22. Richards, E. (2013) *Wonderful World of Percussion My Life Behind Bars*. Albany : Bear Manor Media [in English].
23. Schick, S. (2005) *The Percussionist's Art*. Rochester NY : University of Rochester Press [in English].
24. Schweizer, S. (2010) *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. Oxford : Oxford University Press [in English].

УДК 78.03+78.087(784.5)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-14>**Юрій Степанович Кучурівський**

ORCID: 0000-0003-0007-8636

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ykuchurivsky@ukr.net

ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ «КЕЛЬТСЬКОГО РЕКВІЄМУ» ДЖ. ТАВЕНЕРА

Мета роботи полягає у визначенні основних проблемних напрямів виконавського освоєння «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера як показового прикладу хорової музики ХХ сторіччя. **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання системного методу (для визначення окремих елементів музичної мови і прийомів музичної виразності як компонентів художньої цілісності музичного твору); методу музикознавчого стильового аналізу (під час розгляду стильової специфіки твору Дж. Тавенера); хорознавчого методу (що задіяний для визначення основних методичних прийомів і принципів роботи хорового колективу і хормейстера над виконавськими труднощами сучасної хорової музики). **Наукова новизна** дослідження зумовлена спеціальною хорознавчою спрямованістю вивчення «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера як видатного зразка хорової музики ХХ століття. Результати дослідження поглиблюють уявлення про методичні аспекти хорового стилю композиторів – репрезентантів музичного мистецтва ХХ століття, що становить актуальний напрям сучасної виконавської практики.

Висновки. У контексті загальних стильових засад хорового стилю «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера розглянуто специфіку виконавської техніки, що пов'язана з особливостями сучасного хорового стилю. Виокремлено низку спеціальних виконавських прийомів, що є характерними для хорової сонористики: мовне інтонування, глісандо, кластер. Визначено основні завдання та труднощі технічного характеру, що виникають у процесі практичного освоєння хормейстером і співаками хорової партитури «Кельтського реквієму». Особливу увагу приділено проблемі хорового інтонування як того чинника, що забезпечує повноцінне художнє втілення композиторського задуму. Запропоновано низку методів, спрямованих на подолання цих труднощів (аналіз мобільних і варіативних компонентів хорової партитури з метою визначення їхніх драматургічних функцій, робота над імпровізаційними структурами

музичного тексту і «мотивною інтонацією»). Акцентується увага на необхідності спеціального теоретичного аналізу хорової партитури з метою виявлення тих параметрів, що дозволяють адекватно оцінити логіку формування виконавської інтерпретації та принцип відбору прийомів хорової техніки, необхідних для втілення художньої концепції твору.

Ключові слова: Дж. Тавенер, авангардний стиль, хоровий стиль, хорова інтонація, техніка хорового співу, інтонування, сонористика, композиційна техніка.

Kuchurivsky Yuriy Stepanovych, Ph.D. in History of Arts, Lecturer at the Department of the Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Performing aspects of twentieth-century choral music on the example of “Celtic Requiem” by J. Tavener

The purpose of the article is to identify the main problem areas of performing mastery of J. Tavener’s “Celtic Requiem” as an illustrative example of choral music of the 20th century. **The research methodology** is based on the complex use of the systemic method (to determine the elements of the musical language and the techniques of musical expressiveness characteristic of the style concept of J. Tavener’s “Celtic Requiem”), the method of musical style analysis (when considering the style specifics of J. Tavener’s composition), the choral method (to determine the basic methodological techniques and principles of the work of the choir collective and the choirmaster on the performing difficulties of the work). **The scientific novelty** of the research is due to the special choral orientation of the study of the “Celtic Requiem” by J. Tavener as an outstanding example of choral music of the 20th century. The results of the study deepen the understanding of the methodological aspects of the choral style of the composers-representatives of the musical art of the 20th century, which is the current direction of modern performing practice. **Conclusions.** In the context of the general stylistic attitudes of the choral style of “Celtic Requiem” by J. Tavener, the specificity of the performing technique associated with the peculiarities of the modern choral style is considered. A number of special performing techniques characteristic of the choral style of J. Tavener and its sonoristic features are highlighted: speech intonation, glissando, cluster, noise effects. The main tasks and difficulties of a technical nature that arise in the process of mastering the choir score of the “Celtic Requiem” by the choirmaster and singers are determined. Special attention is paid to the problem of choral intonation as the main factor providing a full-fledged artistic embodiment of the composer’s intention. A number of methods are proposed to overcome these difficulties (analysis of the mobile and variable components of the choral score in order to determine their dramatic functions, work on the improvisational structures of the musical text and “motivational intonation”). Attention is focused on the need for a special theoretical analysis of the choral score in order to identify a number of parameters that will allow adequately assessing the logic of the formation of a performing interpretation and the principle of

selecting the techniques of choral technique necessary for the embodiment of the composer's intention.

Key words: *J. Tavener, avant-garde style, choral style, choral intonation, technique of choral singing, intonation, sonoristic, compositional technique.*

Актуальність теми дослідження. Хоровій музиці Дж. Тавенера належить провідне місце в сучасному хоровому виконавстві, тому вона потребує спеціального музикознавчого і виконавського дослідження. Завдяки своїм стильовим особливостям «Кельтський реквієм» (1968 р.) Дж. Тавенера висуває перед виконавцями низку практичних завдань та вимог, що пов'язані зі специфікою музичної мови даного твору, яка принципово відрізняється від традиційних норм класичної європейської хорової музики. Використання у творі Дж. Тавенера композиційно-технічних прийомів додекафонії, алеаторики та сонористики забезпечило новий рівень музичної виразності і нові засоби вокально-хорової техніки. Стильова специфіка таких музичних опусів виключає мелодію як основний виразний елемент музичної мови, її заміняють більш складні явища на кшталт кластера, шумових ефектів і різних музичних структур, що не інтонуються.

Виконавське освоєння «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера як яскравого і показового прикладу хорової музики ХХ ст. вимагає вивчення його стилістики та спеціальних методів її практичного опанування. Тому звернення до даної теми зумовлено актуальними запитамі сучасного хорового виконавства і має безпосередню практичну цінність. Актуальність теми даного дослідження зумовлена також і малим ступенем популярності хорової музики Дж. Тавенера серед українських музикантів, професійна діяльність яких сьогодні з успіхом інтегрується у світовий музично-виконавський процес.

Мета дослідження полягає у визначенні основних проблемних напрямів виконавського освоєння «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера як показового прикладу хорової музики ХХ ст.

Наукова новизна дослідження зумовлена спеціальною хорознавчою спрямованістю вивчення «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера як видатного зразка хорової музики ХХ ст. Результати дослідження поглиблюють уявлення про методичні аспекти хорового стилю композиторів – репрезентантів музичного мистецтва ХХ ст., що становить актуальний напрям сучасної виконавської практики.

Методологія дослідження спирається на комплексне використання системного методу (для визначення окремих елементів музичної мови і прийомів музичної виразності як компонентів художньої цілісності музичного твору); методу музикознавчого стильового аналізу (у розгляді стильової специфіки твору Дж. Тавенера); хорознавчого методу (що задіяний для визначення основних методичних прийомів і принципів роботи хорового колективу і хормейстера над виконавськими труднощами сучасної хорової музики).

Виклад основного матеріалу. У «Кельтському реквіємі» Дж. Тавенер звернувся до великого виконавчого складу, що надало композитору дуже великих можливостей музично-художньої виразності. Так, у творі задіяні три хори, солісти і дитячий хор, які утворюють розвинену вокально-хорову фактуру для якої характерні поліпластовий принцип організації та динамічний і темповий контрасти, а також рельєф сонористичної щільності звучання. В інструментальному складі «Кельтського реквієму» – кларнет, басовий тромбон, труба пікколо, великий орган, фортепіано, електрогітара, струнні, група перкусії й ірландська волинка. Такий специфічний у тембровому відношенні інструментальний ансамбль, що був притаманний авангардистським пошукам Дж. Тавенера на початку його творчого шляху, надає його твору дуже яскравого архаїчно-ритуального колориту.

Авангардистська складність музичної мови «Кельтського реквієму» зумовила такі особливості його вокально-хорової фактури, як: різноманітність звукової щільності, сонористичні ефекти (шепіт, говір тощо), фонетичні «напливи» тексту, хорова педаль, дуже рухливий динамічний рельєф, звукообразальні прийоми. Усі ці тонкощі хорового звучання зафіксовані в партитурі за допомогою нотної графіки, що притаманна класичним зразкам музичного авангарду середини ХХ ст. і яка рясніє вказівками на тривалість часових відрізків, у яких звучить повторюваний музичний тематизм, і авторськими ремарками щодо характеру виконання. Водночас наголошуємо на головному ефекті, якого досягає композитор завдяки всім цим прийомам хорового звучання: власне сам вербальний текст, який звучить у хорі, втрачається в загальній звуковій масі, від нього часто залишаються тільки сонористичні відгомони. Зміст тексту, який озвучує хор, не завжди можна вловити, тоді як текст, який доручено дитячому хорі,

протягом усієї композиції звучить чітко і ясно, врізаючись у пам'ять слухачеві. Цей ефект досягається, безумовно, за допомогою максимального контрасту тематизму дорослих хорів та солістів (складного в мелодико-інтонаційному відношенні) та дитячого хору (україн примітивного й одноманітного).

Хорові твори, що написані в композиційних техніках ХХ ст. (додекафонія, сонористика, алеаторика, мікрополіфонія, нова тональність, модальність, формульна композиція тощо), викликають певні складності у плані виконавської техніки. Для авангардного напрямку хорової музики другої половини ХХ ст., до якого належить «Кельтський реквієм» Дж. Тавенера, характерні дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика і вільний ритм, розмаїття сонористичних прийомів. До цього напрямку належать не тільки серійні та сонористичні композиції, а й твори, що представляють «нову тональну» музику, у якій змістовний смисл літературного тексту виражений новаторськими музичними засобами (хорові опуси К. Пендерського, Л. Ноно, Д. Лігеті, Дж. Тавенера й інших) [7].

Особливі виконавські труднощі доставляє «нова» авангардна музична мова партитури «Кельтського реквієму»: у ній досить гармонійної складності, складних звукосполучень, дисонуючих співзвуч, вільна хроматика, безліч особливих властивостей і прийомів артикуляції тощо. Хорове письмо ХХ ст. включає до своїх виразних засобів складну вокально-хорову техніку і фактуру, нестандартні із класичного погляду гармонійні з'єднання, метроритмічні, штрихові, дикційні складності тощо. Усе це висуває нові завдання і вимоги у виконавській діяльності: необхідні фахівці, які добре знають естетичні та теоретичні основи сучасного хорового мистецтва і володіють виконавською практикою. Сучасні хорові партитури вимагають від хорових співаків вільного володіння інтонацією, освоєння складних інтервалів, інтелектуального й емоційного осмислення музичного твору. Від хормейстера потрібне розуміння художньої ідеї твору, високий рівень диригентської техніки, уміння вирішити проблеми дихання і дикції, різноманітних звукових ефектів.

Для виконавської інтерпретації «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера виняткове значення має проблема інтонування, що зумовлено складністю мелодійної мови даного твору. У зв'язку із цим особливої актуальності для практичного виконавського освоєння даного твору набуває концепція

зонної природи слуху, що була розроблена М. Гарбузовим [2]. Згідно з її основними положеннями, співаки повинні користуватися зонним ладом, але водночас усвідомлювати, що «зона» – це не тільки суто теоретичне поняття, абстрактне вираження висоти звуку, але й реальне уявлення про інтонацію. Прикладом практичного застосування цих уявлень може стати робота над так званою «мотивною інтонацією» як складовою частиною хорового інтонування: цей метод дозволяє виконувати складні в мелодико-інтонаційному плані хорові твори за допомогою членування складних мелодійних ліній на прості, звичні слуху мотиви.

Аналізуючи різноманітні аспекти хорової інтонації, А. Лашенко зазначає: «Головне, на чому зосереджує увагу співаків керівник, – це кінетична спрямованість мелодійного малюнку, тобто тут панує внутрішня настройка співаків на інтонування фрагмента як комплексу <...> Так, на основі попереднього розбору тематичного матеріалу він практикує «вичленення» з контексту вузлових, найбільш характерних інтонацій і спів їх усім хором, створюючи тим самим потрібний динамічний настрій на інтонування «опор» усієї конструкції музичної тканини» [3, с. 95]. Даний метод не може бути універсальним, але він охоплює основні проблеми технології хормейстера, що є необхідною для виконання творів сучасних композиторів. Аналізуючи прийоми хорової виразності в музиці ХХ ст., Е. Білявський говорить про проблему освоєння інтонаційних труднощів, пов'язаних з інтонуванням акордів-співзвуч, що є надзвичайно актуальним для хорової партитури «Кельтського реквієму» [1, с. 18]. До таких належать кластери і нефункціональні гармонійні комплекси, які є основним атрибутом хорового стилю другої половини ХХ ст. загалом і твору Дж. Тавенера зокрема.

Так, друга частина «Кельтського реквієму» являє собою яскравий приклад авангардистського стилю раннього періоду творчості Дж. Тавенера, що надає партитурі надзвичайної музично-тематичної багатозаровості: вона складається з окремих тематичних блоків, які накладаються один на одного й утворюють сонористичний звуковий простір із різних тембрів, ритмів, мелодійних утворень. Щільність фактури утворюється переважно хоровим звучанням (використовуються всі три хори), у якому застосований прийом скандування дрібними нотами без слів («bombarde» у позначенні Дж. Тавенера).

Цей пласт поєднується з гострим ритмом тромбона, різкими акордами струнних інструментів, «колючих» розкиданих звуків у труби, остинатним звучанням перкусії. Усі ці тематичні лінії утворюють в комплексі звуковий ефект хаосу, який втілює картину Судного дня. І контрастом до цієї «музичної картини» виступає дитяча гра, яка в символічній формі представляє шлях душі до чистилища. Звучання «дорослих» хорів потребує досконалого інтонування, завдяки якому вибудовується той сонористичний простір, що протиставляється простоті дитячого хору.

Для досягнення чистоти інтонації в даному разі доцільно використовувати метод роботи над хоровою інтонацією Е. Білявського, який, як відомо, поділяється на кілька етапів. Перший етап – це підготовчі вправи на класичному матеріалі, повторення і закріплення «традиційних норм інтонування». На цьому етапі потрібно домагатися чистого інтонування всіх видів мажорних, мінорних і хроматичних гам. Наступний етап спрямований на інтонування народних ладів і пентатоніки. Далі потрібно переходити до співу тетраходів (цей етап спрямований на відпрацювання вільного інтонування малих інтервалів). І тільки потім можна переходити до точного інтонування хроматичних комплексів. Для відпрацювання навичок інтонування складних акордових співзвуч можна рекомендувати використовувати більш простий музичний матеріал дисонуючого звучання (різні хорові голоси співають гаму в інтервал кварта, квінти, секунди в паралельному напрямі). Також можна застосувати метод звуковисотного нашарування. Ці методи, на думку Е. Білявського, дозволяють хоровим співакам подолати функціонально-гармонійне мислення, швидко переорієнтуватися і співати політональні, серійні та сонористичні твори [1, с. 17].

До числа характерних прийомів хорового письма Дж. Тавенера належить послідовне нашарування хорових партій, коли в результаті розвитку всіх голосів виникає акордове співзвуччя. У такому разі виникають деякі інтонаційні незручності, вирішити які можна шляхом хорового співу тієї мелодії, що з'являється в результаті послідовного нашарування різних голосів. Поступове засвоєння загальної мелодійної лінії всіма учасниками хорового колективу дуже корисно, тому що допомагає уявити собі її розвиток загалом, зокрема того звуковисотного співвідношення, що виникає між початковим звуком

їхніх партій та попереднім звуком іншої партії. Це сприяє чистоті інтонування, своєчасному вступу голосів. Позитивні результати також дає прийом «уявного виконання» мелодійної лінії в повному обсязі.

У «Кельтському реквіємі» хорова фактура або один із її пластів часто складається з паралельного звучання різних гармонійних комплексів. Паралелізм чистих кварт, квінт, різних дисонуючих інтервалів ставить перед виконавцями більш складні завдання, ніж таке ж виконання терцій, секст. Сприяє цьому активний розвиток політональної гармонії в музичному мисленні ХХ ст. Авангардна стилістика твору Дж. Тавенера складається з досить складної вокальної мелодики та гармонійної мови, фактурних нашарувань, метроритмічних, штрихових та дикційних складнощів. На думку дослідників хорового мистецтва, коли співаки усвідомлюють виправданість усіх технічних складнощів, їхню художню функцію, то виникає інтерес до їх подолання для досягнення усвідомленого художнього результату [3; 5].

Як бачимо, хоровий стиль Дж. Тавенера вимагає від співаків високого рівня вокально-ансамблевої виконавської техніки: поряд із кантиленою у творі наявні експресивні інструментальні лінії, із плавним голосоведінням – «ламана» мелодія, поряд із мелодійною інтонацією – репліки, декламації, драматичні вигуки. Ускладнення мови сучасного хорового стилю, застосування нових засобів в області гармонії, ритму створюють основу для творчого і професійного зростання виконавців, для розширення їхнього музичного та художнього світогляду.

Широко застосовуються Дж. Тавенером усілякі сонорні прийоми: їхні характерні особливості походять з архаїчних витоків хорового співу, тих спеціальних прийомів, що створюють фонізм хорової фактури (приблизна висота тону, глісандо, манера інтонування, що відрізняється від академічного співу, мовна інтонація, гетерофонічна фактура). Насичуючи хорову фактуру сонорними прийомами, композитори-авангардисти ставили перед собою мету розширення виражальних можливостей людського голосу і пошуку нового тембрового колориту хорового звуку.

Ц. Когоутек визначає сонористику як «музику тембрів», яка оперує «звуковими-тембровими пластами і лініями» [4, с. 236]. У музичній теорії ХХ ст. також є ціла низка термінів,

які можуть застосовуватися для визначення суті сонористики як виду композиторської техніки: «статична композиція» (К. Штокхаузен), «музика звучностей» (Р. Фікер, Р. Траймер). Щодо хорової музики сонористику найчастіше розглядають як прояв колористичної тенденції в розвитку музичної мови ХХ ст., тому П. Левандо, наприклад, говорить про колористичні прийоми хорового стилю і згадує спів басів-октавістів, спів із закритим ротом, спів на голосних звуках, спів на постійно повторюваних складах та їх поєднаннях, «відлуння», фальцет, а також глісандо, кластер, мелодекламацію і шумові ефекти (крик, шепіт, клацання мовою, схлипи, видих тощо) [5, с. 23]. У мовному інтонуванні зазвичай виділяють два основні різновиди: сонорну мовну інтонацію, що організована за допомогою метру, ритму і приблизної звуковисотності, та мелодійну сонорну мовну інтонацію, що є проміжною між мовною та музичною.

Мовне інтонування надає композиторам можливість збагачувати фактуру твору досить неординарним способом виразності, нерідко для підкреслення образного смислу вербального тексту. Шумові ефекти, що застосовуються композиторами в хоровій музиці, дають можливість передати слухачеві картину того, що відбувається в музиці, більш яскраво і реалістично. Шумові ефекти завдяки своїй образотворчості здатні більш точно передати настрій, атмосферу місця або ж дії, що мається на увазі композитором. З появою шумових ефектів у хоровій музиці з'явилися нові можливості використання тих звучань, що не інтонуються та забезпечують оригінальність хорового звуку. Щодо такого сонорного прийому, як глісандо, наприклад, необхідно відзначити, що його функція дуже часто пов'язана в хоровій музиці ХХ ст. з функцією посилення вираження різних емоційно-психологічних станів. А кластер являє собою такий прийом, що утворює ефект злиття різних тембрів. Сам собою цей прийом неймовірно багатий у тембровому відношенні, тому що об'єднує в собі різні тембри голосу кожного виконавця і передає широкий спектр звучання загалом. Найчастіше композитори використовують кластер для створення ефекту несподіванки в музичній композиції, «розбавляють» тим самим загальну фактуру звучання. Досить часто кластер виконує функцію або фоновій підтримки солюючої партії, або ж функцію особливого психологічного забарвлення.

Існує специфіка виконавської роботи як хорових співаків, так і хормейстера у процесі роботи над хоровою партитурою, у якій використовується сонористична техніка. Передусім це стосується різноманітності диригентського жесту: адже хормейстер змушений відходити від усіх традиційних жестів, щоб адекватно «перевести» графіку хорової партитури в хорове звучання. Хормейстер змушений також проводити детальне опрацювання твору з хором аж до пояснень найдрібніших деталей хорової партитури. Тим самим увага хормейстера має бути зосереджена на аналізі методологічних і теоретичних основ сучасної композиції та їх подальшої інтерпретації.

У багатьох сонорних хорових прийомах (глісандо, скандування, вигук, шепіт) використовується виконавська імпровізація, що становить важливий та спеціальний принцип сучасної хорової техніки. Історичний розвиток вокально-хорового мистецтва показує, що можна виділити такі чинники, що визначають суть вокально-хорової імпровізації. Перший – взаємодія музики і поезії, що визначило синтетичний принцип вокально-хорової музики. Поетична інтонація, слово в музичному творі виступає в ролі повноправного учасника художньої цілісності музичного твору. Слова і звуки, його складові частини, повинні нести в собі емоційний і психологічний смисл. Тому вокально-хорова імпровізація передбачає володіння як музичною імпровізацією, так і словесною, поетичною, інтонаційною в широкому сенсі. Другий, пов'язаний з аксіоматичним положенням про те, що основним «інструментом» вокально-хорового мистецтва є людський голос. Отже, для вокально-хорової імпровізації необхідно володіти вокально-хоровими виконавськими навичками: почуттям ладового тяжіння, метроритмічною стійкістю, інтонаційною свободою, володінням співочим диханням та тембровою палітрою, розвиненим вокальним і зонним слухом, розвиненим діапазоном звучання голосу, ансамблевими навичками тощо. Третій зумовлений пластичною складовою частиною музичного виконавства: виконання вокально-хорової музики неможливо без участі в цьому процесі міміки, рухів рук і тіла. Вокаліст-виконавець – це актор, який володіє всією палітрою образного перевтілення, у якому бере участь усе його тіло. Це утворює сценічний образ вокально-хорового виконавського мистецтва.

С. Мальцев, досліджуючи допустиму зону творчої свободи виконавця в сучасній нотації, виділяє графічні знаки, що відображають об'єктивні уявлення композитора про звучання твору (звуквисотність, метроритм), і знаки, що відображають суб'єктивні уявлення композитора про звучання твору (інтонація як психологічна забарвленість музичного матеріалу, тембр, дихання, фразування, штрихи, агогіка тощо) [6, с. 88]. У музичній нотації сучасних партитур автор розділяє інваріантні та варіативні способи фіксації музики. Цей момент необхідно враховувати і хормейстеру в освоєнні сучасної хорової музики. Під час роботи з хоровою партитурою виконавцю доцільно провести її аналіз із метою виявлення низки параметрів, що дозволять адекватно оцінити логіку формування виконавської інтерпретації і принцип відбору прийомів хорової техніки, необхідних для втілення композиторського задуму. Такими параметрами є: мобільність форми, мобільність звуквисотного матеріалу, мобільність ритмічного малюнку; особливості графічної фіксації нотного тексту; вокальна і вербальна складові музичного тексту; певна звуквисотність і приблизна; чисте інтонування й інтонування із призвучком дихання; конкретні прийоми авангардних композиційних технік; наявність авторських приписів щодо застосування виконавської імпровізації у творі; наявність авторських ремарок, що несуть драматургічне навантаження. Тобто в сучасній хоровій музиці виконавцю надається велика свобода інтерпретації музичного тексту, у прояві свого індивідуального розуміння композиторського задуму. Це впливає не тільки на художню цілісність твору, але і на деталі, складники музичного цілого.

Висновки. Стилістика «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера є показовою для хорової музики ХХ ст., її авангардистські витoki зумовили деяку складність хорової партитури даного твору, що пов'язана з використанням сучасної техніки музичної композиції. Це зумовлює низку проблемних напрямів виконавського освоєння твору Дж. Тавенера (чистота хорового інтонування, опанування сонорних прийомів, імпровізаційна техніка тощо), які є наслідком спільності стильових принципів хорового письма видатного представника британської музики зі стильовими засадами сучасної хорової музики і викликають необхідність визначення конкретних шляхів подолання технічних труднощів у процесі

роботи над твором. Розглянуті спеціальні прийоми хорової сонористики (глісандо, кластер, мовне інтонування), а також загальна стильова специфіка музичної мови «Кельтського реквієму» зумовлюють застосування низки методів, що спрямовані на подолання цих труднощів (аналіз мобільних і варіативних компонентів хорової партитури з метою визначення їхніх драматургічних функцій, робота над імпровізаційними структурами музичного тексту і «мотивною інтонацією»).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 40 с.
2. Гарбузов Н. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. Москва : Музгиз, 1951. 64 с.
3. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев, 1989. 132 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. Москва : Музыка, 1976. 266 с.
5. Левандо П. Хоровая фактура : монография. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
6. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
7. Петров В. Реквием и современность. *Израиль XXI: музыкальный журнал*. URL: http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm (дата звернення: 17.04.2021).

REFERENCES

1. Biliavskiy, Y. (1984). Acquisition of modern musical language in the choir. Kiev: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Garbuzov, N. (1951). Intrazonal intonation hearing and methods of ear training. Moscow, Leningrad : Muzgiz [in Russian].
3. Lashenko, A. (1989). Choral culture: aspects of study and development. Kiev : Muzychna Ukraina [in Russian].
4. Kogoutek, C. (1976). Compositional technique in 20'th century music. Moscow : Music [in Russian].
5. Levando, P. (1984). Choral texture. Monograph. Leningrad : Music [in Russian].
6. Malcev, S. (1991). About the psychology of musical improvisation. Moscow: Music [in Russian].
7. Petrov, V. (2010). Requiem and modernity. *Israel XXI: music magazine*. URL: http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm [in Russian].

УДК 78.071.22

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-15>**Олег Павлович Бадалов**

ORCID: 0000-0002-2706-1458

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури
Чернігівської філіїНаціональної академії керівних кадрів культури і мистецтв
oleg.p.badalov@gmail.com

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ОЛЕНИ ГІЛЕЛЬС У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета публікації – вивчення життєтворчості піаністки, представниці музичної династії Гігельс, заслуженої артистки РФ Олени Емілієвни Гігельс (1948–1996), з’ясування її внеску у формування музичних феноменів сучасності. Автор досліджує життєтворчість О. Гігельс у контексті її виконавської діяльності як піаністки-солістки, учасниці камерних ансамблів, активної діячки світового фортепіанного руху другої половини ХХ ст. **Методологія статті** ґрунтується на історико-хронологічному, джерелознавчому, логіко-узагальнюючому методах для аналізу періодичних джерел, архівів родини піаністки, її творчої біографії, виявлення факторів впливу її творчості на розвиток культурного простору. **Наукова новизна** публікації полягає у дослідженні життєтворчості однієї з визначних діячок фортепіанної культури другої половини ХХ ст. як комплексного феномену, що розвивався у соціокультурному контексті часу. **Висновки.** Провідною формою творчої діяльності Олени Гігельс, починаючи з кінця 1960-х рр., була концертна робота, що тривала у вітчизняному музичному просторі та була включена у світовий культурний рух. Здобувши освіту у провідних представників Московської фортепіанної школи періоду її найвищого розквіту, Олена Гігельс здійснювала вагомий внесок у розвиток фортепіанного руху, виступаючи на теренах СРСР, а також гідно репрезентувала досягнення вітчизняного фортепіанного виконавства у численних закордонних турне. Найвищими мистецькими зверненнями, завдяки яким творчість Олени Гігельс увійшла до скарбниці світового музичного мистецтва, є інтерпретація творів В. А. Моцарта та Ф. Шуберта для двох роялів та фортепіано у чотири руки, зафіксована у аудіозаписах. Свідченням значного авторитету, яким користувалась у світовому культурному просторі О. Гігельс, є її гастрольна діяльність чи не у всіх країнах Європи, США, Японії та ін. Різностильовий репертуар, наявні технічні можливості щодо реалізації виконавських ідей висували Олену

Гігельс на передній край фортепіанного виконавства кінця ХХ ст., але з незалежних від неї причин та у зв'язку з раннім уходом з життя вона не посіла того місця у вітчизняному культурному просторі, на яке заслуговувала.

Ключові слова: О. Гігельс, репертуар, виконавство, фортепіанний дует, гастрольна діяльність, Московська фортепіанна школа.

Badalov Oleg Pavlovich, Ph.D. in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Theory, History and Practice of Culture of the Chernihiv Branch of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Life creativity of Elena Gilels in the context of the cultural space of the second half of the 20th century

The purpose of the publication is to study the life creativity of the pianist, a representative of the musical dynasty Gilels, Honored Artist of Russia Elena Emilevna Gilels (1948–1996), to clarify her contribution to the formation of modern musical phenomena. Author explores the life of O. Gilels in the context of her performance as a pianist-soloist, member of chamber ensembles, an active figure in the world piano movement of the second half of the 20th century. **The methodology of the article** based on historical-chronological, source-study, logical-generalizing methods for analysis of periodical sources, personal archives of the pianist's family, her creative biography, identification of factors influencing her work on the development of cultural space. **The scientific novelty** of the publication lies in the study of the life of one of the prominent figures of piano culture of the second half of the 20th century as a complex phenomenon that developed in the socio-cultural context of the time. **Conclusions.** The leading form of O. Gilels' creative activity was concert work, which lasted in the domestic music space, was included in the world cultural movement since the late 1960's. O. Gilels made a significant contribution to the development of the piano movement, performing in the USSR, as well as worthily represented the achievements of domestic piano performance in numerous foreign tours. The highest artistic achievements, thanks to which the work of O. Gilels entered the treasury of world music, is the interpretation of works by Mozart and Schubert for two pianos and piano four hands, performed and recorded in audio recordings. Evidence of the considerable authority enjoyed by O. Gilels in the world cultural space is her touring activity in almost all European countries, the United States, Japan and others. Diverse repertoire, available technical capabilities for the implementation of performance ideas put O. Gilels at the forefront of piano performance of the late 20th century. But for reasons beyond her control and due to early death, she did not take that place in the domestic history of piano performance, which she deserved.

Key words: O. Gilels, repertoire, performance, piano duet, touring activity, Moscow Piano School.

Актуальність теми дослідження. Сучасне мистецтвознавство та культурологія акцентують значну увагу на дослідженні життєтворчості митця в контексті культуротворення. При цьому «проблема «митець – культурний простір» продовжує й надалі акумулювати не лише енергію творчості, а й синергію наукового пошуку» [3, с. 47]. Саме тому культурологи та мистецтвознавці наполягають на «введенні до наукового обігу нових імен та подійного порядку явищ духовного життя» [1, с. 3]. Серед таких імен – Олена Еміліївна Гігельс (1948–1996) – солістка Московської державної філармонії, заслужена артистка РФ, доцент Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського та Моравського університету (Чехія), піаністка, відома широкому загалу, передусім, виступами у середині 1970-х рр. у складі фортепіанного дуету разом з видатним митцем, народним артистом СРСР, Героєм Праці, лауреатом Державних премій Емілем Григоровичем Гігельсом, а у теперішній час – забута. Між тим, в останній третині ХХ ст., вона була однією з провідних піаністок нової генерації, представники якої вийшли на національну та світову сцену наприкінці 1960-х рр. Надзвичайно швидко О. Гігельс здобула визнання як солістка та ансамбліст у країнах так званого «золотого трикутника» (Франція, США, Японія), що відкрило перед нею двері усіх престижних концертних залів світу. Її по праву вважали продовжувачем виконавської школи Еміля Гігельса, але стагнація культурного життя та його комерціалізація у період становлення незалежних держав – колишніх республік СРСР, геополітичні та соціокультурні умови розвитку суспільства у той період, а також певна ситуація замовчування, яка була створена навколо родини Е. Гігельса московським музичним істеблшментом у 1980-х – на початку 1990-х рр., значно уповільнили рух піаністки до числа лідерів музичного мистецтва кінця ХХ ст., а завершення її життєвого шляху у 1996 р. унеможливило цей процес й, зрештою, спричинило забуття її мистецьких звершень. Актуальність статті обумовлена відсутністю наукових досліджень життєтворчості Олени Гігельс, що стає особливо помітним після чверті століття, що минуло від дня її смерті 17 червня 1996 р. Єдиною спробою узагальнення творчого спадку мисткині є нарис Т. Голланд [5]. Виданий 2010 р., він представляє собою декілька ескізів про піаністку, що ґрунтуються, здебільшого, на статтях М. Ігнатєвої [7; 8] та особистих, не завжди достеменних, спогадах авторки.

Мета дослідження – вивчення музичної діяльності піаністки О. Гілельс у контексті розвитку культурного простору другої половини ХХ ст.

Наукова новизна публікації полягає у першому у вітчизняному музикознавстві дослідженні життєтворчості Олени Гілельс на підґрунті невідомих матеріалів приватного архіву родини Гілельс.

Виклад основного матеріалу. Олена Еміліївна Гілельс народилася 5 вересня 1948 р. у Москві. Якщо ім'я її батька, творчість якого була предметом вивчення ще за його життя, не потребує представлення, то дослідження мистецького спадку її матері Фарізет Алмахситівни Гілельс-Хуцистової (1924–1998), що включає композиторську творчість та вагому за інформативністю мемуаристику, розпочато лише у 2020 р. [2]. Перші уроки фортепіанної гри Олена отримала від матері – випускниці композиторського факультету Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського (далі – МДК). Про професійну музичну кар'єру доньки батьки не замислювалися. Поштовх до фахової спрямованості музичних занять Олена Гілельс отримала, як не дивно, від Людмили Наумівни Гінзбург (1916–2001), яка була у надзвичайно дружніх стосунках з родиною Гілельс, знала Емілія Григоровича ще з часу навчання в Одеській консерваторії та асистентурі-стажуванні у класі Г. Г. Нейгауза. За спогадами чоловіка Олени Гілельс доктора фізико-математичних наук, професора Петра Порфіровича Никитенка, який був особисто знайомий з Л. Гінзбург, «під час приїздів до Москви вона зупинялася у готелі біля будинку, де мешкали Гілельси, й проводила у них багато часу. Інколи її візити співпадали з багатомісячними від'їздами Емілія Григоровича, й Фарізет мала змогу приділяти гості з Одеси багато уваги. Остеронь їх спілкування не залишалася донька піаніста, з якою Л. Гінзбург грала на роялі у музичні забавки, акомпанувала елементарним мелодіям, які дівчинка імпровізувала за клавіатурою. Людмила Наумівна з'ясувала, що Олена має абсолютний музичний слух, надзвичайно швидко запам'ятовує музичні мотиви, ритми, вправно повторює за нею на клавіатурі послідовності, має придатну для фортепіанної гри анатомію кисті. Мені особисто довелося опікуватися Людмилою Наумівною, коли вона їздила до Фінляндії з майстер-класами. На прохання Емілія Григоровича, який, до речі, сприяв отриманню запрошення з Фінляндії для

Л. Гінзбург, я відвозив її на вокзал, й був з нею, поки вона не сідала у потяг. Під час очікування вона ділилася спогадами про дитинство своєї дружини, розповідала про своє невдоволення, яке висловлювала батькам Олени з приводу того, що вони не поспішають віддавати її до музичної школи. А Олена тоді захоплювалася балетом, класичною хореографією, і усі думки та дії було спрямовано у танцювальну сферу. А коли музика перемогла і Олена почала здобувати свої перемоги, Людмила Наумівна, відчуваючи свою причетність до її перших кроків у фортепіанному мистецтві, завжди дзвонила і вітала Еміля Григоровича та Фарізет Алмахситівну» [12, арк. 35].

Успадкувавши надзвичайне музичне обдарування від батьків, Олена яскраво проявила його під час навчання у Центральній музичній школі (далі – ЦМШ) при МДК. Її викладачем з фаху була відомий дитячий педагог, заслужений учитель РФ Тамара Олександрівна Бобович (1906–1974), яка, за характеристикою О.Б. Гольденвейзера, була «одним з найцінніших викладачів школи, що працювала в ній від дня заснування <...> За довгі роки роботи Тамара Олександрівна виховала ціле сузір'я першокласних піаністів» [6, с. 7]. О. Гілельс надзвичайно любила свою першу вчительку, зберігала все життя приязні спогади про заняття з нею. Маленьким родинним святом став виступ Олени у звітному концерті класу Т. Бобович 12 лютого 1956 р. у Малому залі МДК, де вона виконала *Andantino* А. Хачатуряна та дві п'єси з «Дитячого альбому» П. Чайковського.

За свідченням О. Гілельс, у дитинстві батько «зовсім не займався зі мною, «я не педіатр», – казав він. Уся моя музика проходила повз нього. Але коли я трохи подорослішала, він став прислухатися до моїх занять» [7, с. 8]. Усвідомлюючи перспективу розвитку музичного обдарування Олени, Еміль Григорович вирішив перевести доньку до класу викладача з досвідом концертно-конкурсної діяльності. Розпитавши колег, він почув гарні відгуки про Віру Василівну Горностаєву (1929–2015), яка викладала у Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних, була лауреатом Міжнародного конгресу студентів у Чехословаччині (1950) та солісткою Московської філармонії (1957). За свідченням П. Никитенка, зателефонувавши В. Горностаєвій, Еміль Григорович спитав її, чи не погодиться вона займатися з його донькою. Віра Василівна відповіла, що згодна, але вона не працює у консерваторії та її

підрозділах. Е. Гігельс запевнив її, що вирішить це питання [12, арк. 48]. Як відомо, у МДК В. Горностаєва почала викладати з 1959 р. [11]. Згадуючи про той період у своєму житті Віра Василівна зазначала, що «своїх учнів обожнювала, займалася з ними з ранку до ночі мов ненормальна» [10, с. 4]. Результати не забарилися; наполеглива робота з В. Горностаєвою, консультації з боку батька, спілкування з визначними митцями фортепіанного виконавства сприяли швидкому музичному розвитку Олени.

У родинному архіві Гігельсів збережено відомості про концерти Олени часу навчання у ЦМШ, з яких привертає увагу виступ 11 грудня 1961 р. У той день відбувся звітний концерт учнів класу В. Горностаєвої, де Олена виконала першу частину Концерту № 1 Ф. Шопена [4, арк. 98]. Дослідниця творчості Е. Гігельса О. Федорович вважає, що підготовка Оленою цього твору не могла проходити поза увагою батька, який потім втілював ідеї, що народилися при спілкуванні з донькою під час роботи над концертом, у своєму виконанні цього твору [18, с. 311]. Зазначимо, що у 1961 р. гастрольний графік Е. Гігельса не був занадто інтенсивним, європейські закордонні турне були короткотривалими, тож, перебуваючи у Москві довше, ніж зазвичай, він мав змогу консультувати доньку, акомпанувати їй партію оркестру на другому роялі тощо. До того ж, вперше шопенівський ор. 11 Е. Гігельс виконав 28 вересня 1962 р. у Петрозаводську, тож О. Федорович, вірогідно, має рацію.

Свої студентські роки Олена Гігельс провела у класі народного артиста СРСР, професора Якова Володимировича Флієра (1921–1977) – видатного піаніста та педагога. Час навчання в його класі позначився значним накопиченням репертуару, вагомими здобутками у концертній діяльності на теренах СРСР, у країнах Західної Європи та США. Продовжуючи тему освіти О. Гігельс, варто згадати її асистентуру-стажування у Ленінградській консерваторії ім. М. Римського-Корсакова протягом 1976–1979 рр. у класі народного артиста СРСР, професора Павла Олексійовича Серебрякова (1909–1977), а після його смерті, у класі заслуженої артистки РФ, професора Галини Петрівни Федорової (1925).

Олена поступила до асистентури по прошесті п'яти років після закінчення МДК, маючи значний виконавський досвід та ім'я у музичному світі; перебування у асистентурі надавало

перспективу викладацької діяльності у консерваторії. За свідченнями завідувача фортепіанного відділу Середньої спеціальної музичної школи при Санкт-Петербурзькій консерваторії ім. М. Римського-Корсакова В. В. Сулова – очевидця її репетицій напередодні іспиту, – це була цілком сформована мистецька особистість: На вступному іспиті з фаху Олена грала Прелюдію та фугу сі мажор з першого тому ДТК, Третю сонату Прокоф'єва та «Дитячі сцени» Шумана. Павло Олексійович (Серебряков – *О.Б.*) на репетиції був присутній, й пам'ятаю його коментар: «Як добре прослідковується почерк Еміля». <...> Можна було розгледіти, прослухати її гру в якомусь сенсі під лупою <...> В її грі звертала на себе увагу повна відсутність зовнішніх ефектів, що було в найвищій мірі властиво грі її батька» [16, арк. 3].

Відповідь на закономірне питання, чому О. Гігельс не продовжила навчання у Москві й чому була зроблена п'ятирічна пауза між закінченням консерваторії та вступом до асистентури, лежить поза площиною музичного мистецтва. Обставини подій 1971 р. висвітлено у спогадах Ф. А. Гігельс-Хуцистової: «Олена склала усі іспити на п'ятірки в аспірантуру. Здавалося б... Але тут Свешніков (*ректор МДК у 1948–1974 рр. – О.Б.*) зіграв «liederabend». Щойно вивішено вдруге новий список, де немає прізвища Гігельс. Було і немає. В чому справа? Відповідь: «Виявили, що у Олени ще на третьому курсі була трійка по політекономії і марксизму-ленінізму» (!?). Так, ця причина призвела нас у стан шоку. Свешніков! Служитель муз і Старої Площі (*місце знаходження будівлі Центрального комітету Комуністичної партії Радянського Союзу – О.Б.*). Відзначився. Це подвиг. Гідний захоочення! А? Вдома безвихідь. Соромно за брехню, тільки що народжену. Нарешті Міля зважився. Дзвонить просто Серебрякову до Ленінграду» [4, арк. 197].

На початку 1970-х рр. вже набирала обертів тенденція цькування Еміля Гігельса владою, зокрема, невдоволення викликала його відмова бути після 1970 р. головою журі конкурсу ім. П. Чайковського, його позиція щодо не підписання колективних листів з осудом або певних особистостей, або подій суспільно-політичного життя тощо. Засобом приборкування «норовливого» піаніста було обрано вступну кампанію його доньки – єдине слабке місце Е. Гігельса. І митець, який ніколи не просив за себе, «зважився», як пише його дружина, подзвонити ректору Ленінградської консерваторії,

своєму другові П. Серебрякову. Незважаючи на його згоду взяти Олену Гігельс до свого класу, час було втрачено, адже вступні іспити завершилися. До того ж, на кілька років уперед було розписано графік гастролей Олени, що й обумовило вступ до асистентури у 1976 р.

Професійна концертна діяльність О. Гігельс розпочалася напередодні закінчення навчання у ЦМШ й тривала тридцять років. За цей час вона об'їхала з концертами весь СРСР, здобула визнання у Франції, США, Японії, гастролювала у майже всіх європейських країнах, Турції, Таїланді, Аргентині, Новій Зеландії. Розглянемо основні віхи її виконавського шляху.

Перший виступ О. Гігельс на філармонійній сцені відбувся 27 січня 1966 р. у Свердловську (тепер – Єкатеринбург), де вона зіграла Рапсодію на тему Паганіні С. Рахманінова у супроводі симфонічного оркестру на чолі з М. Паверманом, який у своїх мемуарах зазначив, що Олена твір «виконала блискуче» [13, с. 173].

За межами СРСР О. Гігельс вперше виступила 16 серпня 1967 р. на Сьомому Міжнародному фестивалі у французькому місті Ментон. Її сольна програма включала Чакону соль мажор Г. Генделя, Арабеску та Варіації на тему Клари Вік Р. Шумана, Іспанську рапсодію Ф. Ліста, Сонату № 3 С. Прокоф'єва та ін.

Взимку 1969 р. відбулися концерти Олени у США. 16 лютого піаністка дебютувала у «Карнегі-Холл» з Концертом № 1 П. Чайковського. Про її виконання рецензент газети «The New York Times» Д. Хенахан зазначив, що «у такому чоловічому репертуарі, навіть зважаючи на сучасну емансипацію, тинейджер Олена Гігельс витримала боротьбу проти цього монстра» [20, с. 28]. Вдруге О. Гігельс мала успіх у Нью-Йорку з сольною концертною програмою у січні 1977 р. [19, с. 19].

Надзвичайно важливим для творчої біографії О. Гігельс був 1972 р. Подією у світовій моцартіані став її виступ у дуєті з батьком 30 серпня на закритті Зальцбургського фестивалю, де вони виконали Концерт № 10 мі бемоль мажор для двох фортепіано К. 365 В. А. Моцарта у супроводі Віденського філармонійного оркестру під орудою Карла Бьома. За характеристикою О. Федорович, це був «істинно гігельсовський Моцарт, який і раніше визначали як диво. Але тепер це диво зазвучало на двох ролях. По-гігельсовськи там усе: шляхетне

звучання, неймовірна майстерність, висока простота, проникливість інтонації» [18, с. 312].

15–30 листопада 1972 р. О. Гілельс взяла участь у Третньому Міжнародному конкурсі у Монтевідео. Це був перший виїзд радянської групи піаністів до столиці Уругваю. Незважаючи на іронічну характеристику В. Горностаєвої – «банановий конкурс», яку наводить П. Нікітенко [12, арк. 92], це змагання було досить важким, про що свідчить програма, представлена Оленою: Ф. Мендельсон. Серйозні варіації, С. Прокоф'єв. Соната № 3 (перший тур); І. С. Бах. ДТК, I том, Прелюдія та fuga № 24 сі мінор, Ф. Шопен. Етюд соль бемоль мажор ор. 10 № 5, Ф. Ліст Етюд фа мінор № 10 з «Трансцендентних етюдів», К. Дебюссі. Етюд «Кварти» № 3 з 12 етюдів (другий тур); В. А. Моцарт. Фантазія К. 396, Л. Бетховен. Соната № 21, Р. Шуман. «Крейслеріана», А. Хачатурян. Токата (третій тур); Л. Бетховен. Концерт № 3 (четвертий тур). Першу премію журі поділило між Володимиром Бакком (клас Я. Зака) і Юрієм Слесаревим (клас В. Мержанова). Олена Гілельс, яка на той час не належала до класу будь-якого професора, була удостоєна звання лауреата П'ятої премії.

Двічі піаністка гастролювала у Японії. У квітні 1978 р. вона дала дев'ять сольних концертів (Р. Шуман. «Крейслеріана», Ф. Мендельсон. Серйозні варіації, Ф. Ліст. Іспанська рапсодія, С. Прокоф'єв. Сонатина та Соната № 2, М. Мусоргський. «Картинки з виставки»). У 1991 р. О. Гілельс виступила у 12 містах як з сольними програмами (Л. Бетховен. 15 варіацій з фугою, Ф. Шуберт. Експромти, Р. Шуман. Арабеска, «Крейслеріана», П. Чайковський. Тема з варіаціями ор. 19 № 6, С. Рахманінов. Шість прелюдій), так і з симфонічним оркестром (Л. Бетховен. Концерт № 5).

У 1986 р. з нагоди 70-річчя від дня народження Е. Гілельса Олена дала концерти у Брюсселі, Антверпені та Москві. Наприкінці 1980-х – у першій половині 1990-х рр. піаністка гастролювала в Іспанії, Нідерландах, Чехії [7, с. 8].

Указом Президії Верховної Ради РРФСР від 8 липня 1991 р. «Про присвоєння почесних звань РРФСР працівникам мистецтва» солістка Московської державної філармонії Олена Гілельс за заслуги в галузі радянського мистецтва була відзначена званням «Заслужений артист РРФСР» [17, с. 987].

9 квітня 1995 р. у Великому залі МДК відбувся останній московський концерт Олени Гілельс, де прозвучали Сонати

№№ 8, 17 Л. Бетховена, «Дитячі сцени» Р. Шумана, Соната № 2 С. Прокоф'єва.

Вивчення особистого архіву Олени Гілельс засвідчило систематичну роботу піаністки над сольним концертним репертуаром. Щороку у ньому з'являлися нові твори (зазначено найвагоміші): 1968 р. – Концерт № 1 П. Чайковського, Концерт № 3 Л. Бетховена; 1970 р. – «Крейслеріана» Р. Шумана; 1971 р. – Сонати №№ 17, 21, 30 Л. Бетховена, Фантазія Ф. Шопена; 1974 р. – Концерт № 27 В. А. Моцарта; 1975 р. – Балада № 2, Скерцо № 2 Ф. Шопена; 1978 р. – Рондо для фортепіано з оркестром В. А. Моцарта, Концерт соль мажор Й. Гайдна; 1979 р. – Концерт Р. Шумана; кінець 1970-х рр. – «Картинки з виставки» М. Мусоргського; 1981 р. – Концерт № 23 В. А. Моцарта; 1984 р. – 15 варіації з фугою, Соната № 32 Л. Бетховена; 1985 р. – Сонати №№ 12, 18, 26 Л. Бетховена; 1986 р. – Соната № 3 Ф. Шопена; 1989 р. – Концерт № 2 П. Чайковського; 1990 р. – Фантазія «Скиталець» ор. 15 Ф. Шуберта, Тема з варіаціями ор. 19 № 6 П. Чайковського, Концерт № 5 Л. Бетховена; 1991 р. – Концерт № 26 В. А. Моцарта [9].

Значна кількість творів великої форми у репертуарі О. Гілельс сприяла її співпраці з визначними диригентами: Є. Светланов, В. Федосєєв, В. Синайський, В. Дударова, С. Сондецкіс, Т. Зандерлінг, К. Бьом, З. Мета, Л. Маазель, П. Ардженто, С. Одзава та ін.; вона грала з Віденським філармонічним оркестром, Оркестром національної академії «Санта Чечилія», Бельгійським національним оркестром, Моцартеум-оркестром, Бостонським оркестром.

Серед сольних концертних програм Олени Гілельс, що користувалися найбільшим успіхом у публіки, можна виокремити монографічні програми з творів Бетховена (Сонати №№ 14, 17, 21, 30) та Р. Шумана (Соната № 2, «Дитячі сцени», «Крейслеріана», «Вранішні пісні» ор. 133). Нікого не залишали байдужими програми фортепіанного дуету Олени та Еміля Гілельсів, що включали твори Ф. Шуберта. Серед партнерів О. Гілельс у камерно-інструментальному виконавстві були Державний струнний квартет імені Бетховена (Фортепіанний квінтет «Форель» Ф. Шуберта), бельгійський ансамбль «Арабеск» (фортепіанні квартети В. А. Моцарта К. 478, К. 493, фортепіанний квартет № 1 Й. Брамса), знана болгарська піаністка Мілена Моллова (твори Ф. Шуберта для фортепіано у чотири руки).

Виконавське мистецтво Олени Гілельс збережено у аудіо-записах, здійснених як професійними студіями, так і поціновувачами-любителями. Першим з них став запис фірмою «Мелодія» концерту Державного академічного симфонічного оркестру під керівництвом Є. Светланова від 20 лютого 1968 р., де Олена виконала Концерт № 1 П. Чайковського.

Найвідомішим записом О. Гілельс є диск з Концертом № 10 для двох фортепіано В. А. Моцарта (разом з Віденським філармонійним оркестром на чолі з К. Бьомом) та Фантазією фа мінор ор. 103 Ф. Шуберта у ансамблі з Емілем Гілельсом (партія другого фортепіано), який перевидається щороку від часу його запису у 1973 р. німецьким аудіолейблом «Deutsche Grammophon GmbH». Про високий виконавський рівень цих записів свідчить факт їх тиражування на одному диску з Концертом № 27 сі бемоль мажор К. 595 В. А. Моцарта у виконанні Е. Гілельса, що досі входить до списку «50 кращих записів Моцарта в історії» [21]. У 1979 р. фірма «Polydor International GmbH» здійснила запис творів Ф. Шуберта для фортепіано у чотири руки у виконанні Олени (перша партія) та Еміля (друга партія) Гілельсів: *Andantino* с варіаціями сі мінор ор. 84 №1, Велике рондо ля мажор ор. 107, Фантазія фа мінор ор. 103, Шість екосезів з ор. 18-а (реліз диску відбувся і у СРСР). У 1980 р. фірма «Мелодія» видала диск «Елена Гілельс играет Шумана: Детские сцены ор. 15, Арабески ор. 18, Quasi variation: вариации на тему *Andantino* Клары Вик из Сонаты № 3 фа мінор ор. 14 (3 ч.), Р. Шуман – Ф. Лист. Посвящение ор. 25 № 1». Уявлення про камерно-інструментальне виконавство Олени Гілельс дає підготовлений разом з японською скрипальною Куніко Нагатою диск з записами творів П. Чайковського для скрипки і фортепіано, виданий у Бельгії у 1992 р.

Оглядовий аналіз записів Олени Гілельс дозволяє стисло, що обумовлено обсягом статті, узагальнити основні риси її виконавського стилю. О. Гілельс мала досконало розвинений піаністичний апарат, завдяки чому вирішувала технічні задачі найвищої складності. У центрі її виконавського буття – твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковського. Звуковий ідеал піаністки народжений на межі пізнього класицизму і раннього романтизму, що обумовило її туше – чітке, прозоре, з відчуттям кожного звуку, позбавлене надмірної педалізації, що дозволяло ніби поліфонізувати

музичну тканину, виокремлювати підголоски, певні відгалуження музичних ліній. Виконавському почерку О. Гілельс властиві лаконічність висловлювання, увага до найменших деталей тексту, чітка артикуляція, контроль емоцій навіть у найбурхливіших творах, коли кожна нота інтонується як складова частина мелодійного руху, а не загальної моторики; багата динамічна палітра, завдяки чому її *forte-fortissimo* залишається у межах «співаючого (не ударного)» рояля, а для її *piano-pianissimo* властиве тонке філірування звуку.

Останні роки життя, окрім виконавської діяльності, Олена Гілельс займалася педагогічною роботою. У 1989 р. вона стала викладати на кафедрі камерного ансамблю МДК. За спогадами одного з її студентів, Олена Гілельс проводила «чудові уроки з камерного ансамблю у консерваторії. Скромна, спокійна, високоерудована. Відмінний педагог» [14, арк. 1]. На жаль, тодішнє керівництво консерваторії не вважало за потрібне залучити О. Гілельс до роботи на кафедрі спеціального фортепіано, де б вона – концертуюча піаністка та очевидець творчого методу видатного митця Еміля Гілельса – могла передати наступній генерації музикантів набуті знання та досвід. На відміну від московських музичних «менеджерів», кафедра сольного фортепіано Моравського університету, що у чеському місті Острава, запропонувала їй посаду доцента, де вона працювала протягом 1991–1996 рр.: «я прийшла до нового, шойно створеного навчального закладу. Власне кажучи, відкриваю перші сторінки його біографії. Причому, вони одразу створили методичний центр. Оскільки я не методист, а виконавець, я прочитаю декілька лекцій про інтерпретацію німецьких романтиків та російської музики» [7, с. 8].

Висновки. Підбиваючи підсумки дослідження, можемо дійти висновку, що провідною формою творчої діяльності Олени Гілельс була концертна робота, що, починаючи з кінця 1960-х рр., тривала у вітчизняному культурному просторі, була включена у світовий музичний рух. Здобувши освіту у провідних представників Московської фортепіанної школи періоду її найвищого розквіту, Олена Гілельс здійснювала вагомий внесок у розвиток фортепіанного руху, виступаючи на теренах СРСР, а також гідно репрезентувала досягнення вітчизняного фортепіанного виконавства у численних закордонних турне. Найвищими мистецькими звершеннями, завдяки яким творчість Олени Гілельс увійшла

до скарбниці світового музичного мистецтва, є інтерпретація творів В. А. Моцарта та Ф. Шуберта для двох роялів та фортепіано у чотири руки, здійснена та зафіксована у аудіозаписах. Свідченням значного авторитету, яким користувалась у світовому музичному русі О. Гілельс, є її співпраця з провідними диригентами другої половини ХХ ст., широка географія гастрольної діяльності чи не у всіх країнах Європи, США, Японії та ін. Окремі епізоди творчого життя О. Гілельс, в тому числі штучно створені перешкоди для її педагогічної роботи, що розпочалася у достатньо пізньому віці, можуть слугувати прикладом того тиску адміністративно-командної системи, якого зазнавала радянська інтелігенція періоду так званого «реального (развитого) соціалізму». Різностильовий репертуар (XVII–XX ст.) та наявні технічні можливості щодо реалізації виконавських ідей висували Олену Гілельс на передній край фортепіанного виконавства кінця ХХ ст., але з незалежних від неї причин та у зв'язку з раннім уходом з життя вона не посіла того місця у вітчизняній історії фортепіанного виконавства, на яке заслуговувала.

Перспективи подальших досліджень окресленої проблематики полягають у вивченні аудіозаписів піаністки з метою з'ясування рис її виконавського стилю у різні періоди творчості; узагальнення потребує педагогічна діяльність Олени Гілельс на кафедрі камерного ансамблю Московської консерваторії та музичному факультеті Моравського університету у чеському місті Острава, що сприятиме подоланню фрагментарності у сприйнятті творчого спадку мисткині, допоможе відтворити її життєтворчість у всій широті його проявів, збагатить фактичний матеріал з історії вітчизняного фортепіанного виконавства кінця ХХ ст., виокремить певні факти його впливу на розвиток музичної культури інших країн.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова Л. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения) : автореф. дис. ... д-ра культурологии: спец. 24.00.01 – теория и история культуры (культурология). Санкт-Петербургский государственный университет, 2007. 43 с.
2. Батагова Т. Фаризет Гилельс-Хуцистова: она была одним из первых осетинских музыкантов-профессионалов. *Музыка и время*. Москва : Научтехлитиздат, 2020. № 10. С. 10–15.

3. Виткалов, С., Виткалов, В. Український митець у просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ. № 4(49). С. 46–65.

4. Гилельс-Хуцистова Ф.А. Воспоминания // Особистий архів родини Гилельс. Машинопис. Москва, б/д, не пізніше 1990 року. 873 арк.

5. Голланд Т. Елена, дочь Эмиля. Екатеринбург : АМБ, 2010. 80 с.

6. Долинская Е. О дорогом учителе. К 100-летию со дня рождения Тамары Александровны Бобович. *Музыкант-Классик*. Москва : ИП Русак А.Е., 2006. № 5. С. 7–9.

7. Игнатъева М. Дочерняя судьба. *Культура*. 1993. 6 ноября. С. 8.

8. Игнатъева М. Преодоление. *Культура*. 1994. 14 мая. С. 9.

9. Концертный репертуар Елены Гилельс / Особистий архів родини Гилельс. Машинопис. Москва, б/д, не пізніше 1996 року. 5 арк.

10. Меркулов А. Памяти профессора В.В. Горностаевой: «Я всегда делала то, что мне было близко» / *Музыкант-классик*. Москва : ИП Русак А.Е., 2015. № 1-2. С. 2–8.

11. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Профессорско-преподавательский состав. Горностаева Вера Васильевна. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8855> (дата звертання: 15.03.2021).

12. Никитенко П. Воспоминания / Особистий архів родини Гилельс. Машинопис. Москва, 2021 рік. 198 арк.

13. Паверман М. Войти в музыкальный мир: Воспоминания дирижера. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. 205 с.

14. Свиридов Р. О моём обучении в классе камерного ансамбля Елены Эмильевны Гилельс в 1991–1996 гг. / Особистий архів родини Гилельс. Машинопис. Сидней, 2020. 1 арк.

15. Стенограмма творческой встречи с супругом дочери Э. Г. Гилельса Е. Э. Гилельс доктором физико-математических наук, профессором Петром Порфирьевичем Никитенко в библиотеке-читальне им. И. Тургенева, посвящённой 105-летию со дня рождения Э. Г. Гилельса. Москва, 27 апреля 2021 г. / Особистий архів родини Гилельс. Машинопис. Расшифровка К.П. Гилельса. 25 арк.

16. Сулов В. Вспоминаю Елену Гилельс. Стенограмма творческой встречи 3 вересня 2020 г. / Особистий архів родини Гилельс. Санкт-Петербург. Розшифровка М. Яригіної. 5 арк.

17. Указ Президиума Верховного Совета РСФСР от 8 июля 1991 г. «О присвоении почётных званий работникам искусства». *Ведомости Съезда народных депутатов РСФСР и Верховного Совета РСФСР*. 1991. 11 июля. № 28. С. 987.

18. Федорович Е., Рэйнон Д., Шварц Ф. Неизвестный Гилельс. Биография. Концертография. Екатеринбург : Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2020. 536 с.

19. Davis P. Elena Gilels in New York Debut as Pianist. *The New York Times*. 1977. Jan. 24. P. 19.
20. Henahan D. Elena Gilels, 19, Plays Tchaikovsky. *The New York Times*. 1969. Feb. 17. P. 28
21. The 50 best Mozart albums (2021 update). February 25, 2021. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-50-best-mozart-albums-2021-update>. (дата звертання: 12.03.2021).

REFERENCES

1. Barsova, L. (2007). The role of creative personality in the formation of artistic life of the era (on the example of the life and work of N. A. Rimsky-Korsakov and his immediate environment): thesis dis. ... Dr. of Cultural Studies: 24.00.01 – theory and history of culture (culturology). St. Petersburg State University. 43 pp. [in Russian].
2. Batagova, T. (2020). Farizet Gilels-Khutsistova: she was one of the first professional Ossetian musicians. *Music and Time*. Moscow: Nauchtekhlitizdat. Issue 10. Pp. 10–15 [in Russian].
3. Vytkalov, S., Vytkalov, V. (2020). Ukrainian artist in the space of modern culture *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv. Issue 4 (49). Pp. 46–65 [in Ukrainian].
4. Gilel's-Hucistova, F. A. (n.d.). Memories. Personal archive of the Gilels family. Typescript. Moscow, not older than 1990. 873 sheets [in Russian].
5. Golland, T. (2010). Elena, daughter of Emil. *Yekaterinburg: AMB*. 80 pp. [in Russian].
6. Dolinskaja, E. (2006). About a dear teacher. To the 100th anniversary of the birth of Tamara Alexandrovna Bobovich. *Musician-Classical*. Moscow: Rusak A. E. Issue 5. Pp. 7-9 [in Russian].
7. Ignat'eva, M. (1993). Daughter fate. *Culture*. November, 6. P. 8 [in Russian].
8. Ignat'eva, M. (1994). Overcoming. *Culture*. May, 14. P. 9 [in Russian].
9. Concert repertoire of Elena Gilels (n.d.). Personal archive of the Gilels family. Typescript. Moscow, not older than 1996. 5 sheets [in Russian].
10. Merkulov, A. (2015). In memory of Professor V. V. Gornostaeva: "I have always done what was close to me". *Musician-classical*. Moscow : IP Rusak A. E. Issue 1–2. Pp. 2–8 [in Russian].
11. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Teaching staff. Vera Gornostaeva. (n.d.). URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8855> (Access mode: 15.03.2021) [in Russian].
12. Nikitenko, P. (2021). Memories. Personal archive of the Gilels family. Typescript. Moscow. 198 sheets [in Russian].
13. Paverman, M. (1999). Enter the musical world: Memoirs of a conductor. *Yekaterinburg: Publishing House of the Ural University*. 205 pp. [in Russian].
14. Sviridov, R. (2020). About my studies in the chamber ensemble class of Elena Emiliievna Gilels in 1991–1996. Personal archive of the Gilels family. Typescript. Sydney. 1 sheet [in Russian].

15. A transcript of the meeting with the spouse of E. G. Gilels' daughter E. E. Gilels, Doctor of Physical and Mathematical Sciences, Professor Pyotr Porfirievich Nikitenko in the library-reading room named after I. Turgenev, dedicated to the 105th anniversary of the birth of E. G. Gilels. Moscow, April, 27. *Personal archive of the Gilels family*. Typescript. Moscow. Decoding by K. P. Gilels. 25 sheets [in Russian].

16. Suslov, V. (2020). Remembering Elena Gilels. Stenogram of the creative meeting on May, 3. Personal archive of the Gilels family. Typescript. Moscow. Decoding by M. Yarigina. 5 sheets [in Russian].

17. Decree of the Presidium of the Supreme Soviet of the RSFSR dated July 8, 1991 "On conferring honorary titles to art workers". *Bulletin of the Congress of People's Deputies of the RSFSR and the Supreme Soviet of the RSFSR*. 1991. July, 11. Issue 28. P. 987 [in Russian].

18. Fedorovich, E., Rjejnor, D., Shvarc, F. (2020). Unknown Gilels. Biography. Concertography. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky. 536 pp. [in Russian].

19. Davis, P. (1977). Elena Gilels in New York Debut as Pianist. *The New York Times*. Jan. 24 [in English].

20. Henahan, D. (1969). Elena Gilels, 19, Plays Tchaikovsky. *The New York Times*. Feb. 17 [in English].

21. The 50 best Mozart albums (2021 update). February 25, 2021. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-50-best-mozart-albums-2021-update> (Access mode: 12.03.2021) [in English].

УДК 78.03+78.071.2/78.071.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-16>**Тетяна Олександрівна Федчун**

ORCID: 0000-0002-7082-8618

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tati.fedch@gmail.com

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ ЯК ПРОВІДНИЙ ЧИННИК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ РЕГІОНІ

*Метою статті є вивчення провідних методичних засад та педагогічних настанов європейської піаністичної підготовки виконавців як провідного чинника музичної освіти у західноукраїнському регіоні. **Методологія** базується на інтердисциплінарному підході, що дає можливість вивчати предмет дослідження в культурно-історичному, музикознавчому, виконавському та методичному аспектах. У роботі застосовано низку методів, серед яких провідними є: теоретичний, історичний, аналітичний, ретроспективний, структурно-системний та компаративний. **Наукову новизну** роботи визначають пріоритети аналізу впливу індивідуальних здобутків видатних представників європейського мистецтва на формування національної традиції у галузі фортепіанного виконавства й педагогіки та оцінки внеску західноукраїнських піаністів у мистецьке життя та фортепіанну педагогіку музичної освіти у Західноукраїнському регіоні. **Висновки.** Становлення фортепіанної педагогіки на західноукраїнських землях пов'язане насамперед з австрійськими музикантами та представниками польської фортепіанної традиції. Починаючись із форм викладання в аристократичному середовищі освічених аматорів, фортепіанна педагогіка краю набуває організованих професійних форм у другій половині XIX ст. у вигляді шкіл при товариствах, консерваторії та низки приватних та концесійованих музичних шкіл різного рівня, в яких переважають представники польської школи (Ф. Шопена – К. Мікулі) та угорської (Ф. Ліст – Л. Марек). Проведене дослідження свідчить про значимість здобутків, напрацювань розвитку та плідного засвоєння провідних напрямів європейського піанізму у формуванні піаніста – виконавця та педагога, що знаходить своє переконливе втілення у численних прикладах організаційної та педагогічної діяльності вихідців регіону в найрізноманітніших осередках музичного професіоналізму у світі.*

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, традиції європейського піанізму, європейська фортепіанна виконавська традиція, фортепіанна музична освіта західноукраїнського регіону, фортепіанна педагогіка Галичини.

Fedchun Tatiana Alexandrovna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of Concertmastering of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Methodological foundations of European pianistic performer training as a leading factor of education in the Western Ukrainian region

The purpose of the article is to study the leading methodological foundations and pedagogical attitudes of the European pianistic training of performers as a leading factor in music education in the Western Ukrainian region.

The scientific novelty of this work is determined by the priorities of analyzing the influence of individual achievements of outstanding representatives of European art on the formation of a national tradition in the field of piano performance and pedagogy and assessing the contribution of Western Ukrainian pianists to artistic life and piano pedagogy of music education in the Western Ukrainian region. The methodology is based on an interdisciplinary approach, it makes it possible to study the subject of research in the cultural–historical, musicological, performing and methodological aspects. The work uses a number of methods, among which the leading ones are: theoretical, historical, analytical, retrospective, structural-systemic and comparative. Conclusions. The formation of piano pedagogy in Western Ukraine is primarily associated with Austrian musicians and representatives of the Polish piano tradition. Beginning with the forms of teaching in the aristocratic environment of educated amateurs, the piano pedagogy of the region acquired organized professional forms in the second half of the 19th century in the form of schools at societies, a conservatory and a number of private and concessional music schools of various levels, in which representatives of the Polish school (F. Chopin – K. Mikuli) and Hungarian (F. Liszt–L. Marek). The conducted research testifies to the importance of achievements, developments in the development and fruitful assimilation of the leading directions of European pianism in the formation of a pianist–performer and teacher, finds its convincing embodiment in numerous examples of organizational and pedagogical activities of natives of the region in the most centers of musical professionalism in the world.

Key words: piano art, traditions of European pianism, European piano performing tradition, piano education of the Western Ukrainian region, piano pedagogy of Galicia.

Актуальність теми дослідження. Серед великої кількості досліджень, присвячених вивченню сучасної вітчизняної багаторівневої системи фахової піаністичної освіти, особливого значення набуває висвітлення педагогічних напрацювань піаністичної підготовки у західноукраїнському регіоні. Пояснюється це результатами співпраці провідних педагогів, які збагатили методичні засади викладання фортепіано у регіоні здобутками провідних європейських методик, а також наявністю європейського компонента в удосконаленні піаністичної освіти представниками Західноукраїнського регіону.

Відповідним чином змінюються і форми концертування у бік професіоналізації та посилення значення європейських піаністичних традицій, щільність та якісний рівень гастрольних виступів зарубіжних піаністів, а також вихід музикантів, сформованих у лоні регіональних осередків, на міжнародний концертно-виконавський та педагогічний рівень. Знаковим явищем цієї доби є виокремлення нового самобутнього українського вектору фортепіанної традиції регіону у виконавстві та педагогіці, сформованого у потужному горнилі полікультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. Фахова музична освіта і професійні форми концертного музикування Західної України формувалися на підставі складного полікультурного синтезу, що зумовлено історичними та політичними реаліями і характером міжнаціональних зв'язків, притаманних даному регіону. Період її активного становлення припадає на XIX ст. і знаменний участю у цих процесах визначних польських, німецьких, чеських, австрійських, французьких музикантів і культурних діячів. «...у XIX ст. ...більш інтенсивними ставали намагання покликати до життя об'єднання, яке б інтегрувало професійних музикантів та любителів музичного мистецтва, які спільно могли б публічно музикувати ... вони, так і багато інших – приїжджих музикантів – часто давали у Львові сольні концерти, брали участь у камерних виконаннях, а також виступали як солісти з оркестром. Медеріч-Галлюс, Моцарт, Ліпінський, Рукгабер, Башни, Кеслер (твори якого виконував навіть Ф. Ліст, що перебував у 1847 р. у Львові) komponували музику, були організаторами музичного життя міста тощо», – зазначає Л. Мазепа [6, с. 35]. Для багатьох із них зі Львовом був пов'язаний тривалий і вагомий період життя та діяльності, протягом якого вони привносили у мистецький образ регіону здобутки провідних педагогічних концепцій, особливості організації й функціонування колективів, сприяли залученню у репертуар більш широкого кола музичних творів, сприяли налагодженню зв'язків із визначними європейськими мистцями.

«...Мати у своїй родині професійних музикантів як учителів і вихователів молодшої генерації, особливо ж музикантів із відомим на весь світ ім'ям (яким був, наприклад, Йозеф Ельснер чи Франц Ксавер Моцарт), звичайно, вважалося вельми престижним, це не лише свідчило про достаток і

відповідний суспільний шабель родини, а й указувало на їхній вишуканий смак. Відповідно, і організація гостинних виступів, запрошення відомих музикантів до участі в мистецьких акціях було важливою суспільною справою», – доходить висновку Наталія Коваль [3].

Серед митців, які були біля підвалин формування фортепіанної традиції Галичини, слід назвати Франца Ксавера Моцарта та уродженця Братислави (Пресбурга) Яна (Йоганеса) Рукгабера – учнів видатного австрійського музиканта чеського походження, піаніста та педагога Й.Н. Гуммеля¹ (1778–1837).

Дослідники життєвого шляху Ф.К. Моцарта відзначають його музично-педагогічну діяльність як провідну. Музикант працював у Галичині з 1808 до 1838 р. Він був запрошений як учитель музики молодших дітей графа Віктора Баворовського (Bawogowski) у с. Підкамінь (біля Рогатина). Пізніше працював у шляхетських польських родин: Янішевських (у селі Сарки Рогатинського повіту), Потоцьких, Чарторійських, Сапег (у Львові), імовірно, був капельмайстром місцевого театру. За час перебування у Львові він лише зрідка виїжджав до Відня та Зальцбурга до родини та на гастролі європейськими містами. Серед його учениць слід виділити піаністку, композитора та меценатку баронесу Юлію Бароні фон Кавалькабо – подругу Р. Шумана. Її фортепіанні композиції публікувало видавництво «Брайткопф і Гертль» із позитивними рецензіями у тогочасній пресі [2].

Серед діячів фортепіанної педагогіки у Галичині особливе місце займає Й.К. Кеслер, піаніст-методист та композитор, творець дидактичної та виконавської літератури, педагог, організатор мистецького життя, постать якого лише побіжно висвітлюється у науковій літературі. Йозеф Крістоф Кеслер, діяльність якого була пов'язана насамперед з Австрійською імперією². Ідучи вслід за покликанням, він став викладачем фортепіано. Із 1820 по 1826 р. як педагог і музикант працював у родині Потоцьких у Львові та Ланьцуті, а у 1826 р. почалася

¹ Учня Й. Гайдна (з 1795 р., який присвятив йому свою сонату для фортепіано) та В.А. Моцарта (1785–1787, Відень). Серед учнів Й.Н. Гуммеля – Ф. Мендельсон.

² Кеслер після перебування у Відні, жив у Варшаві та Бреслау і протягом 20 років у Львові. Він також викладав у Ландсхуті. Повернувся до Відня в 1855 р., де помер у 1872 р.

його послідовна педагогічна діяльність у Відні (до 1829 р.), Варшаві (1829–1830 рр.) та Вроцлаві (Бреслау, 1930–1935 рр.). Із 1935 р. він жив поперемінно у Відні та Львові.

Діяльність австрійських педагогів-піаністів на Буковині пов'язана з магнатськими родинами, куди їх запрошують як домашніх учителів. Серед перших приватних педагогів фортепіано на Буковині відомі імена Кунни (Kunna), Кочербінського, Шмутцера (Schmutzer), Еттерле, Адельсбергера (Adelsberger), Бірнацького³ [5, с. 17]. Розвиток фортепіанного музикування був пов'язаний з економічними реформами та призначенням у регіон на державні посади австрійських службовців на початку XIX ст. Із перших років приєднання Буковини до Австрії місцева влада створила сприятливі умови для переселенців з різних регіонів і держав, зокрема центральних провінцій Австрії, Галичини, Трансильванії, Німеччини, Росії тощо⁴: «Із часом у Чернівцях з'являються піаніно різних видів: спінет, чембало, піаніно з 6 чи 7 педалями, яке наслідувало звучання багатьох інструментів, зокрема клавесина, фісгармонії тощо... Ті чиновники, хто приїжджав до міста у службових справах із західних провінцій, обов'язково привозили у Чернівці свої піаніно» [5, с. 18].

Невдовзі в регіоні сформувалася культура салонного музикування за участю фортепіано. Зокрема, центром музичного життя міста стає дім юриста Карла Ріттера Умлауфа фон Франквела (Johann Karl Umlauff, Ritter von Frankwell (1796–1861)), уродження Мейріш-Шьонберга, який перебував у регіоні на посаді міського і крайового президента.

Великою мірою його зусиллями у 1840-х роках неодноразово до Чернівців запрошувалися знані музиканти-виконавці зі Львова: Леопольд фон Майер, Ігнасій Тедеско, Франц Оскар Кольберг (учитель Кароля Мікулі). Поступово в регіоні було закладено традиції концертного фортепіанного виконавства з програмами творів провідних європейських композиторів, пов'язаного з іменами Конопасека (Konopasek), Йоганна Ровінського, Скала і Антоніна Борковських (Anton

³ Прізвища фігурують у документах без ініціалів.

⁴ Переселенцям надавали певні пільги: вони звільнялися на 50 років від рекрутчини, на 10 років — від податків, отримували фінансову допомогу з боку держави.

Borkowski), Франца Ксавера Кнаппа (Franz Xaver Knapp), Карла Хердменгера (Karl Herdmenger) [1, с. 3–6].

Не менш вагомою для розвитку фортепіанного мистецтва краю стала педагогічна діяльність А. Гржималі в Чернівцях. Мистець вів у музичній школі класи фортепіано, а також скрипки, співу і гармонії, останні роки свого життя Гржималі успішно викладав музику в Чернівецькому університеті. Музикант концертував, виступав як диригент, музичний критик та композитор. Його твори звучали зі сцен Львова, Відня, Праги та ін.

Із Чернівцями тісно пов'язана різнопланова музично-мистецька діяльність уродженця цього міста Кароля Мікулі (у Чернівцях Кароль Мікулі з 1848 по 1857 р.) та його учня й сина чернівецького органіста Людвіка Марека. Обидва музиканти постали організаторами ключових освітніх осередків, долучилися до глибоких якісних змін у нормах плекання інструментального (насамперед фортепіанного) виконавства свого часу

Кожен із названих діячів, прибувши в регіон з ужитковою педагогічною метою, включався у широкі мистецькі процеси краю, стаючи організатором спільно-культурного життя, запроваджуючи нові форми концертування, сприяючи співпраці професіоналів та аматорів, включаючись у створення осередків музичної освіти з комплексом дисциплін, необхідних для формування різнобічного та високоосвіченого музиканта-інтерпретатора.

Становлення, розвиток і професіоналізація фортепіанної концертно-виконавської діяльності у Галичині пов'язані з діяльністю *Кароля Мікулі* як артистичного директора Галицького музичного товариства та керівника консерваторії при ньому (1858–1887 рр.), з яким пов'язане відкриття викладання у цьому закладі фортепіано згідно з методичними принципами Ф. Шопена. У систему обов'язкових дисциплін входили гармонія, вивчення музичних форм, контрапункту, композиції, теорії музики, теорії ритму. Заклад давав педагогічну спеціалізацію та мав вищий концертний курс навчання (аналог виконавської аспірантури), яким володіли далеко не всі музичні виші. Курс навчання фортепіано мав три рівні: елементарний, середній та вищий, відповідно 1+3+1 роки навчання. Завдяки активній позиції артистичного директора та відповідно до дібраного викладацького складу

(який сформувався переважно з учнів К. Мікулі) фортепіано набуло в регіоні значної популярності, переваживши за масштабами набору всі інші інструменти. У процесі існування заклад набув власне приміщення з якісно устаткованим концертним залом, налагодив співпрацю з фірмою Bösendorfer. Із діяльністю закладу пов'язані імена вихідця з Буковини чеха Людвіка Марека – учня К. Мікулі та Ф. Ліста, який очолив власну школу фортепіанної гри на засадах антагоністичних установкам львівського наставника, Генрика Мельцера – учня Рудольфа Штробля у Варшаві (ймовірно, також Олександра Міхаловського), що брав консультації у Теодора Лешетицького, та чеського педагога Вілема Курца, який здійснив вагомий внесок у формування української, польської та чеської піаністичних шкіл.

Паралельно з консерваторією розгорталася діяльність численних музичних шкіл різного рівня, зокрема спеціалізованих однопрофільних шкіл фортепіанної гри, система навчання яких виходила далеко за межі середніх закладів для підготовки музикантів-аматорів: школа К. Мікулі, музична школа (з 1908 р. – Львівський музичний ліцей із вищим концертним курсом та 6-річним терміном навчання (по 2 роки на елементарному, середньому і вищому курсах)), школи М. Велешукової, Вища музична школа Н. Шицінської, Вища музична школа ім. І. Фрідмана, Вища музична школа А. Старкової-Вебер, Міський музичний інститут Д. Барановського, Вищий музичний заклад М. Райсс, Приватний львівський музичний інститут Р. Фішлера тощо. Директором школи К. Мікулі працював блискучий піаніст європейської слави С. Аскеназе.

Новітнім явищем фортепіанної педагогіки регіону стало заснування у 1902 р. Львівської музичної консерваторії ім. К. Шимановського (початкові назви «Музичний інститут» – до 1905 р. та «Львівський музичний інститут» – до 1931 р.). Концепція закладу була сформована педагогами-методистами, які вивчали справу музичної освіти в Англії, Франції, Швейцарії та США: ученицею І. Фрідмана і Т. Лешетицького А. Нементовською та М. Велешуковою – власницею музичної школи та ліцею. Курс фортепіано у закладі становив три рівні: підготовчий, восьмирічний основний курс (підготовчий – 3 роки, нижчий – 2 роки, вищий – 3 роки) та концертний курси. Викладацький склад представляв методичні принципи Т. Лешетицького, меншою мірою – О. Міхаловського

та Е. Петрі. Важливим напрямом діяльності закладу було заснування у 1910 р. «Музичної вчительської семінарії» – підрозділу практичного опанування педагогічної майстерності (своєрідної школи педагогічної практики) з Фреблівською школою для дошкільнят при ній.

Чех за походженням **Людвік (Людвіг, Луїс) Марек (Ludwik Marek, 1837, Тернопіль – 1893, Львів)** був сином власника приватної музичної школи Йозефа Марека, що була заснована у Львові в 1840-х роках, члена Галицького музичного товариства. У віці 10 та 13 років зі значним успіхом відбулися його публічні виступи (вдруге – з виконанням концерту К.М. Вебера для фортепіано з оркестром).

Гру на фортепіано юний піаніст удосконалював під проводом Геллебранда (учня К. Мікулі) і Мілана, протягом двох років належав до потужного переліку учнів К. Мікулі (під проводом якого опановував фортепіано, теорію та композицію), поряд із такими виконавцями, як Рудольф Шварц, Рауль Кочальський, Моріц Розенталь, Францішек Нойгаузер, Станіслав Невядомський, Владислав Вшелячинський та ін.

До ведення навчання у своїй фортепіанній школі Людвік Марек запрошував найкращих педагогів, серед яких – Теодор Поллак, видатний чеський піаніст і композитор. У 1893 р. після смерті керівника Т. Поллак очолив його школу (у цей період власницею закладу була вдова піаніста), часто виступаючи в місті з концертними програмами, безперечними були і його педагогічні досягнення. У 1902 р. відкрив свою власну школу, яку очолював до 1914 р. Варто відзначити, що в 1910–1914 рр. у класі Т. Поллака навчався львівський піаніст-віртуоз зі світовим ім'ям Стефан Аскеназе. Своєю чергою, молодий піаніст продовжив навчання в учня Ф. Ліста – Е. Зауера, підтвердивши тим самим спадкоємність традиції.

Лекції з історії музики у школі Людвіка Марека, а згодом (із 1902 по 1914 р.) у школі Г. Оттавової читав ще один учень К. Мікулі – Станіслав Невядомський, один з ініціаторів першого Всепольського з'їзду музикантів у Львові, приуроченого до 100-річчя зі дня народження Ф. Шопена (23.10.1910), а з 1927 р. – керівник Музичного інституту ім. А. Грудзінського у Варшаві. Школу Л. Марека закінчило багато музикантів, серед яких такі відомі піаністи, як Петер Доільє, Марія Адельман-Маєвська (згодом також стала ученицею Ф. Ліста), Пауліна Ляхнер, Констянтин Тхурніцький,

Анна Конопальцька, Тіборг-Палтінгер, Рауль Кочальський, Гелена Оттавова та ін.

Генрик Мельцер-Щавінський (Henryk Melcer-Szczawiński, 1869–1928) – піаніст, композитор та педагог, закінчив Варшавську консерваторію (клас фортепіано Рудольфа Штробля і клас композиції Зігмунда Носковського) та Варшавський університет як математик (1892–1894 рр.). Свою піаністичну майстерність удосконалював під керівництвом Теодора Лешетицького у Відні⁵. У 1879–1914 рр. Г. Мельцер періодично працював професором консерваторії Галицького Музичного товариства (у 1896–1898 та 1902–1903 рр.) та артистичним директором музичної школи Г. Оттавової у Львові (з 1907 р. – доїжджаючим професором фортепіано і артистичним директором школи М. Щицінської та С. Каспарек) [4, с. 63–65].

Один із найяскравіших учнів славетного піаніста і педагога Г. Мельцера – **Мечислав Горшовський** (Mieczyslaw Horszowski, 1892–1993). Першою його наставницею стала мати (Rose Jeanne Horszowska), учениця К. Мікулі. Його викладачами в Консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові були: по класу фортепіано – Генрик Мельцер-Щавінський, з теоретичних дисциплін – Мечислав Солтис, з композиції – Станіслав Невядомський.

Піаністка і педагог **Гелена Оттавова (1874–1948)** народилася у Львові, шлях у фортепіанне виконавство почала у музичній школі Л. Марека (у публічному виступі 22 жовтня 1886 р. на вечорі учнів його класу у її виконанні прозвучали «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Соловей» А. Аляб'єва – Ф. Ліста), продовживши вдосконалення майстерності у консерваторії Галицького музичного товариства (клас Г. Мельцера) та у Парижі (клас Ж. Стойовського).

У 1902 р. вона перейняла концесію на ведення навчального закладу від доньки Л. Марека, оперної співачки Марек-Онишкевич, змінивши склад викладачів фортепіано на випускників її консерваторського наставника Г. Мельцера й очоливши винятково успішний і прогресивний заклад до 1926 р. Саме Г. Мельцер став викладачем вищого концертного курсу фортепіано та доїжджаючим мистецьким керівником школи

⁵ Викладав у консерваторіях Гельсінгфорса (1896), Львова (1896–1899), Лодзі (1899–1903), Відня (1903–1906), Варшави (1918–1927, з 1922 – директор). У 1908–1909 рр. очолював Варшавський філармонічний оркестр.

Г. Оттавової (відтоді школа називалася *Koncesionowana Szkoła Muzyczna Heleny Ottavovej*, знаходилася за адресою: вул. Театральна, 16).

Тривалий час співпрацював зі школою Л. Марека у Львові блискучий варшавський піаніст **Юзеф Слівінський** (1865–1930), вихованець класів професора Рудольфа Штробля у Варшавській консерваторії, Т. Лешетицького у Відні (1885–1887 рр.) та А. Рубінштейна у Петербурзі. Музикант працював т. зв. доїжджаючим професором, даючи цікаві сольні програми у Львові, а пізніше очолював консерваторії Риги, Мітави (1910–1914 рр.) і Саратова (у 1914–1918 рр. – директор і професор фортепіано і диригування Саратовської консерваторії), вів піаністичні класи у Ростові-на-Дону, Великопольській музичній школі у Познані.

Вілем Курц (1872–1945) – один із корифеїв львівської фортепіанної школи – зайняв почесне місце і в європейській педагогіці. Педагогічна праця чеського піаніста у Львові охоплює період 1898–1919 рр. на посаді професора консерваторії Галицького музичного товариства.

Серед його найістотніших досягнень – уведення у навчальну програму піаністів консерваторії ГМТ курсу педагогіки, педагогічної практики. Із його ініціативи у 1911–1912 рр. запроваджено також і концертний курс, де він викладав разом із М. Задорою, очолював педагогічний інспекторат фортепіанного факультету, провадив курси з фортепіанної педагогіки та фортепіано ансамблю. Викладав у філії консерваторії ПМТ у Відні, керував С. Невядомським у 1915 р.

З історичної перспективи можна констатувати: педагогіка професора Курца мала великий вплив на діяльність фортепіанного факультету і розвиток сучасного виконавства, відобразила прогресивний напрям у фортепіанній педагогіці ХХ ст. Педагогічну лінію наставника продовжив і розвинув **Артур Гермелін**: викладав фортепіано (вищий та концертний курси) у консерваторії ГМТ (1930–1939 рр.), консерваторії ім. К. Шимановського у Львові (1934–1936 рр.), був доцентом кафедри фортепіано Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка (1941 р.).

Ю. Кретович працювала асистенткою свого наставника, а потім викладала фортепіано на нижчих курсах консерваторії ГМТ (до 1939 р.), вела класи загального фортепіано у ЛДК (1944–1947 рр.) та ССМШ ім. С. Крушельницької (з 1947 р.),

була концертмейстером в оперному театрі. Г. Альткорн-Лісіцка вклдала фортепіано на нижчих курсах консерваторії ГМТ (1921–1939 рр.), загальне фортепіано у ЛДК (1940–1942, 1944–1946 рр.) та в музичному училищі.

Постать М. Задори у контексті європейського та американського піанізму є цікавою, неординарною і маловивченою. Усім своїм життям, творчістю та діяльністю він демонстрував полікультурний контекст піаністичних традицій, на перехресті яких формувався його індивідуальний стиль. Привабливість цієї особистості полягає у його зв'язках із галицькою піаністичною традицією завдяки праці у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства у період не лише її найвищого розквіту, а й активного функціонування сформованої системи фортепіанної освіти різних рівнів як у польських, так і в українських музичних осередках, інтенсивності гастрольно-концертного життя міста і краю.

Піаніст, педагог, композитор **Міхаель (Міхал) Задора** (Zadora, композиторський псевдонім – П'єтро Амадіс, Pietro Amadis) 14.06.1882, Нью-Йорк – 30.06.1946, там же) народився в Нью-Йорку у родині польських аристократів, освіту отримувач у Європі. Спочатку вчився грати на фортепіано у свого батька, а в сімнадцять років поступив у Паризьку консерваторію (з 1899 р.). Як піаніст удосконалювався в Теодора Лешетицького у Відні, а згодом – у Кліндворт-Шарвенкі, у консерваторії в Берліні і Музичній академії (Hochschule der musik und darstellende Kunst) у Генріха Барта (у якого навчалися Артур Рубінштейн, Генріх Нейгауз, Тарас Шухевич). Цей видатний німецький музикант і педагог протягом тривалого періоду виступав зі скрипалем Йожефом Йоахімом, учасником одного з найславетніших квартетів свого часу, дуетом Йоганнеса Брамса. Карл Барт був також наставником Артура Рубінштейна та Генріха Нейгауза. За спогадами останнього, «Барт був сивий, згорблений дідуган величезного зросту з голубими водянистими очима, брамсівською бородою – якнайстрогішого вигляду. Ми, учні, його дуже боялись... За всієї поваги, яку навіював нам Барт (це була все ж таки фігура, дещо надзвичайно цілісне і визначене, людина, що випромінювала всіма порами той дух німецької порядності, усвідомлення обов'язку і т. д., перед якою не можна було не скинути капелюха), ми все ж таки часто кусали губи, дивлячись на нього і слухаючи його міркування. Він ставився до Ліста – не лише до композитора, але й піаніста (!) –

зі зневажливою іронією (потай вважаючи його переважно шуткарем); до Вагнера — за винятком *Meistersinger*'ів — дуже холодно-нокровно; до нової музики: Малера, Штрауса, Рegera, Дебюссі, Скрябіна — абсолютно негативно. Він, вочевидь, уважав, що музика, «справжня музика», закінчилася Брамсом, а справжнє виконавське мистецтво закінчилося знову ж таки з Брамсом, Йоахімом та його квітетом (про який він, цей страшнуватий строгий німець якось оповідав мені зі сльозами на очах). Сучасних піаністів, вражаючих віртуозів із видатним Феручо Бузоні на чолі він явно не поважав і недооцінював» [7, с. 26–27].

Заснування Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, а згодом його філій у численних регіонах знаменувало принципово новий рівень професійної підготовки виконавців-піаністів в українській громаді Галичини. Професіоналізм фортепіанної освіти в українських осередках музичної освіти Галичини виявився насамперед у комплектуванні педагогічного складу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій. Його основу становили випускники Віденської академії музичного та відтворчого мистецтва.

Висновки. Становлення фортепіанної педагогіки на західноукраїнських землях пов'язане насамперед з австрійськими музикантами та представниками польської фортепіанної традиції. Починаючись із форм викладання у аристократичному середовищі освічених аматорів, фортепіанна педагогіка краю набуває організованих професійних форм у другій половині XIX ст. у вигляді шкіл при товариствах, консерваторії ГМТ та низки приватних та концесіонованих музичних шкіл різного рівня, в яких переважають представники польської лінії (Ф. Шопена — К. Мікулі) та угорської (Ф. Ліст — Л. Марек).

Початок XX ст. знаменується наявністю розбудованої мережі усталених та експериментальних систем плекання піаніста в усіх регіонах Західної України. У методико-педагогічні орієнтири привноситься потенціал потужного корпусу вихованців віденських навчальних закладів із виразним домінуванням школи Т. Лешетицького та адаптованих у Відні лістіанців: Ежені д'Альбера, Луї Терна, Еміля фон Зауера. Перші десятиліття демонструють посилення чеської лінії (В. Курца) у педагогічних системах фортепіанної педагогіки, що зумовлено переміщенням центру української еміграції в Прагу та сприятливими для розвитку української культури умовами на Закарпатті у складі Чехословацької Республіки. Через представників фортепіанної

педагогіки Закарпаття чеська лінія фортепіанної педагогіки синтезується з безпосереднім струменем угорської традиції у її центральному осередку – Будапештській консерваторії. Усе це служить свідченням значимості здобутків та напрацювань розвитку та плідного засвоєння провідних напрямів європейського піанізму у формуванні піаніста – виконавця та педагога, що знаходить своє переконливе втілення у численних прикладах організаційної та педагогічної діяльності вихідців регіону в найрізноманітніших осередках музичного професіоналізму у світі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богайчук М.А. Література і мистецтво Буковини в іменах : словник-довідник. Чернівці : Букрек, 2005. 312 с.
2. Кияновська Л. Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і Львів. *Genius loci. Lviv.-Leopolis-Lwow-Lemberg. Незалежний культурологічний часопис «І»*. Львів, 2004. С. 164–170.
3. Коваль Н. Музичне життя Львова на переломі XVIII–XIX ст. у світлі культуротворчих процесів. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Музикознавчі студії*. 2010. Вип. 22. С. 53–64.
4. Куржева Т. Польські піаністи у Львові наприкінці XIX – початку XX століття : дослідження. Львів : СПОЛОМ, 2005. 116 с.
5. Кушніренко А.М., Залуцький О.В., Вишпінська Я.М. Історія музичної культури і освіти Буковини. Чернівці : ЧНУ, 2011. 376 с.
6. Мазепа Л.З., Мазепа Т.Л. Шлях до музичної Академії у Львові. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
7. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. Москва : Советский композитор, 1981. 390 с.

REFERENCES

1. Bogaychuk, M.A. (2005) Literature and art of Bukovina in the names: a dictionary. Chernivtsi : Bookrek. [Ukrainian].
2. Kianovska, L. (2004) Franz Xaver Wolfgang Mozart and Lviv. *Genius loci. Lviv.-Leopolis-Lwow-Lemberg. Independent culturological magazine «Yi»*. Lviv. S. 164–170. [Ukrainian].
3. Koval, N. (2010) Musical life of Lviv at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. in the light of cultural processes. *Scientific collections of LNMA named after MV Lysenko: Musicological studies*. Lviv : Spolom. Issue. 22. P. 53–64. [Ukrainian].
4. Kurzheva, T. (2005) Polish pianists in Lviv in the late nineteenth – early twentieth century: a study. Lviv : SPOLOM. [Ukrainian].
5. Kushnirenko, A.M., Zalutsky O.V., Vyshpinskaya Y.M. (2011) History of musical culture and education of Bukovina. Chernivtsi : ChNU. [Ukrainian].
6. Mazepa, L.Z., Mazepa, T.L. (2003) The way to the Music Academy in Lviv. Lviv : SPOLOM. Vol. 1. [Ukrainian].
7. Neuhaus, G. (1981) Reflections, recollections, diaries, selected articles, letters to parents. Moscow : Soviet composer. [in Russian].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-17>**Олександр Сергійович Плохотнюк**

ORCID: 0000-0003-0444-1615

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

alexandr.plokhhotnuk@gmail.com

Дмитро Юрійович Голобородов

ORCID: 0000-0001-9744-0026

студент магістратури

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

dmitry.malz@gmail.com

МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТА

Мета роботи полягає в дослідженні впливу мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музиканта. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукові принципи діалектики, термінологічного, системного та комплексного підходів; дослідження явища мультиінструменталізму (В. Білас, С. Королевський, І. Мацієвський та інші). Під час дослідження були використані такі методи: емпіричні (спостереження, порівняння), загальнологічні (аналіз, синтез, абстрагування). **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні позитивного впливу мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музиканта. **Висновки статті** дозволяють говорити про мультиінструменталізм як один із засобів розвитку професійних умінь музиканта. Явище володіння грою на двох або більше не близько споріднених інструментах за умов правильного підходу суттєво розширює перспективи індивідуального розвитку музиканта. В умовах жорстокої конкуренції на ринку праці музиканти-мультиінструменталісти почуваються децю легше й мають більше шансів для самореалізації. У статті розглянуто переваги, якими володіє мультиінструменталіст для працевлаштування. Опанування більшої кількості інструментів дозволяє керівникам ансамблів краще розуміти учасників свого колективу. Мультиінструменталізм надає музикантам низку фінансових та кар'єрних переваг. Позитивний вплив цього явища спостерігається в діяльності викладачів, композиторів і аранжувальників. Вивчення кількох музичних інструментів значно покращує читку нот з аркуша, розширює світогляд

музиканта та його музикальність. Мультиінструменталізм є одним із способів подолання депресії в музиканта. Окрім цього, мультиінструменталісти мають низку переваг і під час роботи в умовах дистанційного режиму. Факт існування мультиінструменталістів-професіоналів, які почуваються впевненіше за мономузикантів у музичному середовищі, дає підстави для ґрунтовнішого вивчення впливу явища мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музикантів.

Ключові слова: мультиінструменталізм, музиканти-мультиінструменталісти, професійні вміння музиканта.

Plokhotniuk Oleksandr Serhiiovych, Doctor of Pedagogy, Associate Professor at the Department of Music and Choreography of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Luhansk Taras Shevchenko National University

Holoborodov Dmytro Yuriiiovych, Student Master's Degree of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Luhansk Taras Shevchenko National University

Multi-instrumentalism as a means of development the professional skills of a musician

Research objective. The aim of the work is to study the influence of multi-instrumentalism on the development of musician's professional skills. **The methodology** of the research is based on general scientific principles of dialectics, terminological, systemic and complex approaches; research of the phenomenon of multi-instrumentalism (V. Bilas, S. Korolevsky, I. Matsievsky, etc.). The following methods were used during the study: empirical (observation, comparison), general science (analysis, synthesis, abstraction). **The scientific novelty** of the research is to identify the positive impact of multi-instrumentalism on the development of musician's professional skills. **Conclusions.** The conclusions of the article allow us to talk about multi-instrumentalism as one of the means of developing the musician's professional skills. The phenomenon of mastering two or more not closely similarity instruments with the right approach significantly expands the prospects for individual development of the musician. In the conditions of fierce competition in the labor market, musicians-multi-instrumentalists feel a little easier and have more chances for self-realization. The article considers the advantages that multi-instrumentalism provides to musicians during employment. Mastering more instruments allows ensemble leaders to better understand the musicians of their band. Multi-instrumentalism gives musicians a number of financial and career benefits. The positive influence of this phenomenon is observed in the activities of teachers, composers and arrangers. The study of several musical instruments significantly improves sight-reading, expands the worldview of the musician and his musicality. Multi-instrumentalism is one of the ways to overcome depression in a musician. In addition, multi-instrumentalists have a number of advantages when working in remote mode. The fact of the existence of multi-instrumentalists-professionals, who feel more confident than mono-musicians in the music environment, gives grounds for a more thorough study of the impact of the multi-instrumentalism's phenomenon on the development musicians' professional skills.

Key words: multi-instrumentalism, musicians-multi-instrumentalists, professional skills of musician.

Актуальність теми дослідження. Поява на початку ХХІ ст. музичному мистецтві значної кількості виконавців на кількох музичних інструментах привела до необхідності ґрунтовнішого вивчення явища мультиінструменталізму. Питання про позитивний вплив мультиінструменталізму на музикантів порушували у своїх статтях Ф. Нільсен, Р. Фрейтас, Д. Саммер. Вплив мультиінструменталізму на формування та розвиток професійних умінь львівських музикантів-духовиків досліджував В. Білас [1]. Про важливість уміння грати на різних музичних інструментах для майбутнього вчителя музики писав С. Королевський [3]. Незважаючи на наявність низки робіт із дослідження цього феномену, актуальним залишається питання вивчення впливу мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музиканта.

Мета дослідження полягає в тому, щоб дослідити вплив мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музиканта.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні позитивного впливу мультиінструменталізму на розвиток професійних умінь музиканта.

Виклад основного матеріалу. Для успішної професійної діяльності музикант повинен володіти такими якостями та здібностями, як: музичні здібності (гарний музичний слух, музична пам'ять, почуття ритму), добре розвинута моторна пам'ять (м'язова пам'ять на типи рухів), креативність, творчість, швидкість реакції, розвиток дрібної моторики рук (гнучкість, чіткість рухів кистей рук і пальців), здатність до імпровізації, артистичні здібності, терплячість, наполегливість, цілеспрямованість, оригінальність, інтуїтивність, емоційний інтелект, прагнення до самовдосконалення, комунікативні та адаптивні якості. Наявність певних якостей музиканта проявляється в його професійних уміннях: грати перед публікою, читати ноти з аркуша, грати гуртом, створювати музику, виконавські вміння, уміння супроводжувати соліста та створення музичного супроводу для нього, уміння адаптуватися в незвичних умовах, педагогічні уміння тощо. Музиканти мають багато можливостей для прояву своїх професійних умінь, наприклад: виступ у ролі соліста-виконавця, робота в оркестрі під керівництвом диригента, акомпанування, запис музичного супроводу солісту-виконавцю або колективу, викладання (педагогічна діяльність), керівництво

(диригування) іншими виконавцями чи цілим оркестром, участь у постановці та реалізації концертних програм, композиторська діяльність тощо [5].

Відповідно до вищезазначеного, розглянемо, чи сприяє мультиінструменталізм розвитку професійних умінь музиканта.

Музиканти, які грають на кількох інструментах, ставлять перед собою набагато більше складних завдань, ніж моноінструменталісти. Дуже часто розв'язання більшої кількості завдань дозволяє мультиінструменталістам краще адаптуватися на сучасному ринку праці. Подолання труднощів сприяє самореалізації музиканта, яка своєречно приводить до відчуття щастя та покращує загальний настрій. Людина, що змогла реалізуватися, відчувається оптимістично. Оптимізм — це ставлення людини до життя, яке не дозволяє їй опустити руки або впасти в депресію під тиском скрутних обставин. Оптимізм є прогностичним чинником успішності в навчанні [2, с. 167]. Отже, маючи більше шансів для самореалізації, мультиінструменталісти частіше переживають стан натхнення, який спонукає їх до вдосконалення своїх професійних навичок (рис. 1).



Рис. 1. Вплив натхнення на розвиток професійних навичок за Д. Гоулманом

Експериментально доведено, що справжніми професіоналами в мистецьких професіях стають лише ті студенти, які отримували справжню насолоду від процесу навчання своїй майбутній професії. Студенти ж, які мріяли лише про славу та багатство, здебільшого кидають мистецьку діяльність після закінчення навчання. Для музиканта натхнення теж є необхідною умовою для засвоєння знань та вдосконалення своїх професійних якостей. Студенти, які відчують натхнення у процесі навчання, стають успішними [2, с. 175–176].

Одночасне вивчення кількох інструментів вимагає від музиканта більшого часу для занять, отже, розвиває терплячість, наполегливість, цілеспрямованість, прагнення до самовдосконалення. Швидке перелаштування з одного інструмента на інший потребує від музиканта величезної концентрації й уваги, сприяє розвитку дрібної моторики рук, інтонації, музичної пам'яті, уваги, слуху, ритму, м'язової пам'яті, креативності, творчості, швидкості реакції, значно покращує читку з аркуша. Усі перелічені якості розвивають у музиканта вміння адаптуватися в незвичних умовах (рис. 2).

Активізація концертної діяльності сприяє розвитку пам'яті та стійкості уваги, допомагає подолати відчуття страху та боязливості сцени. Оскільки мультиінструменталізм надає можливість музиканту мати більшу кількість публічних виступів, то можна стверджувати, що музиканти-мультиінструменталісти краще переносять стреси, ніж ті, хто грає лише на одному музичному інструменті. Краща переносимість стресу сприяє розвитку артистичних здібностей, виконавських умінь та вміння грати перед публікою.

Співпраця з більшою кількістю людей, можливість працювати в більшій кількості музичних колективів розвиває соціальну активність, підвищує емоційний інтелект музиканта і також розвиває вміння грати перед публікою (рис. 2).

З вищесказаного висновуємо, що за умов правильного підходу мультиінструменталізм суттєво покращує адаптивні, комунікативні якості музиканта та низку музичних здібностей. Наявність цих якостей дозволяє музикантам-мультиінструменталістам легше реалізовувати свої професійні вміння в умовах жорстокої конкуренції на ринку праці.

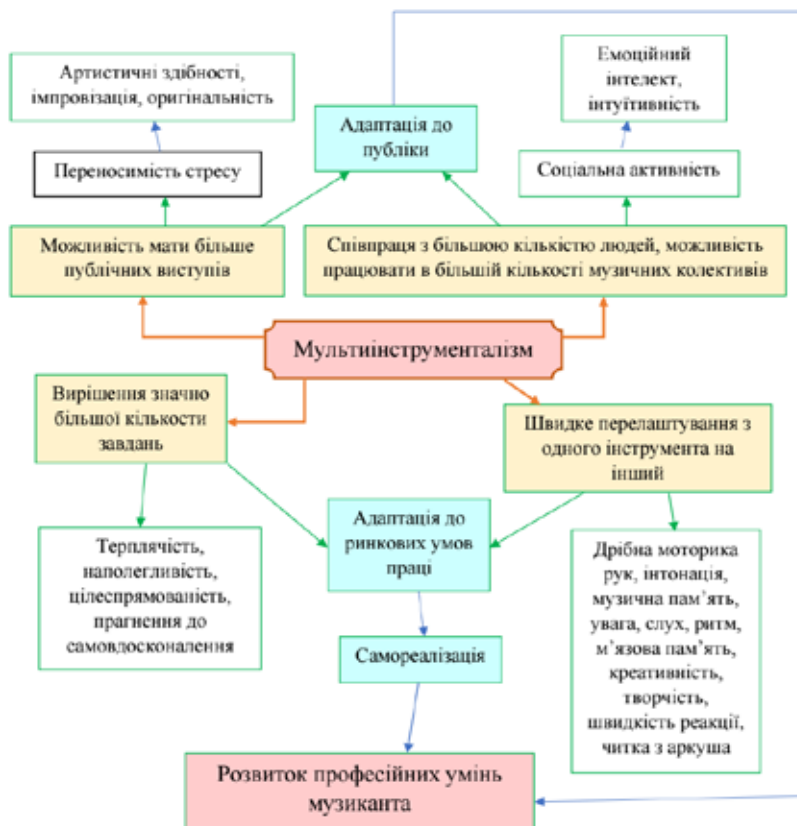


Рис. 2. Вплив мультиінструменталізму на розвиток якостей та професійних умінь музиканта

Надалі з'ясуємо, які переваги може надавати мультиінструменталізм музикантам у виконавському процесі.

1. Для інструменталістів, які прагнуть бути в майбутньому диригентами оркестрів, практичне розуміння звуковидобування й особливостей гри принаймні одного інструмента з кожної інструментальної родини (струнно-смичкові, мідні духові тощо) є невід'ємною частиною їхньої професійної кар'єри та продуктивної співпраці з музикантами. Теоретичне розуміння гри, безперечно, теж важливе, проте воно не може повноцінно замінити досвід гри. Отже, кращими

керівниками гуртів та диригентами оркестрів є ті, хто освоїв декілька різних музичних інструментів. Опанування більшої кількості інструментів *дозволяє ліпше розуміти музикантів свого ансамблю*, знати роль кожного інструмента в музичному колективі. Диригент-мультиінструменталіст може допомогти музикантам свого оркестру подолати деякі труднощі, показати їм кілька виконавських прийомів, які б допомогли під час виконання творів [9]. І. Мацієвський зазначає: «Володіння кількома музичними інструментами – мультиінструменталізм – необхідна якість для керівника ансамблю» [4, с. 191]. Мистецтвознавець підкреслював, що знання та виконавська майстерність у професіонала тісно переплетені. Найскладніші місця у творі доручаються лідерів ансамблю. Він перевіряє настроювання всіх інструментів, стежить за грою членів ансамблю, є водночас і художнім керівником, і провідним виконавцем. У традиційному ансамблі керівником не може бути другорядний спеціаліст, інакше колектив не протримається довго [4, с. 192–193].

2. Мультиінструменталізм надає *фінансові та кар'єрні переваги*. По-перше, мультиінструменталістам легше влаштуватися на роботу водночас у кілька музичних колективів. У кількох колективах в один момент часу можуть бути доступні вакансії для різних інструментів. Наприклад, у ситуації, коли в симфонічний оркестр потрібен кларнетист, а в камерний – альтист, професійний альтово-кларнетовий дублер має змогу подати заявку одночасно на прослуховування в обидва колективи, таким чином шанс улаштуватися на роботу в такого музиканта удвічі вищий за його конкурентів-моноінструменталістів.

По-друге, є працевлаштування в оркестрах, які потребують наявності у своєму складі саме дублерів. До таких колективів належать, наприклад, піт-оркестри, де мультиінструменталісти з різних причин економічно вигідніші роботодавцям. У країнах першого світу (США тощо) зазвичай таким гравцям виплачується доплата за кожен додатковий інструмент [6, с. 9].

3. *На сеансах звукозапису* перевага іноді віддається теж мультиінструменталістам. Якщо, наприклад, співаку потрібно записати супровід до пісні у студії, йому зручніше й економічно вигідніше найняти одного професійного музиканта-мультиінструменталіста, який зможе зіграти партії кількох різних інструментів [7].

4. **У педагогічній діяльності** в музиканта-викладача, який уміє грати на багатьох інструментах, очевидно, буде **більше учнів**, отже, й дещо вищий заробіток. Окрім аудиторних уроків з учнями, нерідко вчителі-дублери практикують поширення своїх знань і за допомогою сайтів у Всесвітній мережі – вони створюють різноманітні цікаві, як безкоштовні, так і платні, онлайн-курси з уроками музики [8]. Педагог-мультиінструменталіст може зацікавити учня різними музичними інструментами й у підсумку вибрати саме той, який найбільше сподобався вихованцю. Наявність педагогів-мультиінструменталістів розкриває широкі перспективи в музичному навчанні дітей у новій українській школі.

5. Володіння грою на кількох музичних інструментах також **вигідно для композиторів і для аранжувальників**. Якщо композитор уміє грати на багатьох інструментах із різних родин і хоче записати власний твір, він може заощадити гроші, як мінімум зіграти деякі партії твору самостійно (без запрошення декотрих музикантів), або, як максимум, виконати самотужки запис усієї композиції (звісно, якщо він володіє всіма необхідними для запису твору інструментами). У виробленні сучасної музичної продукції й аудіоінженерії освоєння більше ніж одного інструмента є дуже цінним явищем.

6. Вивчення другого, третього чи четвертого інструмента – це один із засобів **розширення своєї музичальності та світогляду**. Можливо, музикант не стане в майбутньому віртуозом у грі на конкретних інструментах, але знання більш аніж одного інструмента принесе користь усім аспектам його музичної практики: власному написанню пісень, розумінню теорії, слуховим навичкам і вмінню грати в колективі. Незалежно від того, на якому рівні музикант опанує додатковий інструмент, він зможе збільшити свою здатність до створення музики. Завдяки комбінуванню набутих під час вивчення музичних інструментів знань людина отримує новий погляд на творення музики.

7. Мультиінструменталізм може бути одним зі способів **подолання депресії**. Подібно до того, як щоденна восьмигодинна праця із часом стає нудною, музичний інструмент, через безперервне вправління протягом тривалого періоду, теж може набриднути. У такі дні робота з інструментом перестає бути творчістю, цікавістю та запал згасають, як наслідок інструмент може погано звучати, пальці втрачають активність,

не слухаються тощо. У таких ситуаціях *відволікання* від свого інструмента на деякий час корисне. Прекрасною можливістю переключити увагу, залишаючи себе в музичній сфері, є *гра на іншому музичному інструменті*. Наприклад, процес вивчення складної п'єси можна продовжувати й на іншому інструменті – фразування, мелізми, динаміку, запам'ятовування нотного тексту тощо. Така кількаденна зміна діяльності освіжить музиканта, він зможе повернутися до інструмента, від якого напередодні «отримав перенасичення», з новими силами та захопленням. Відомий американський психолог Деніел Гоулман писав, що відволікання – це спосіб подолати легку депресію та позбутися поганого настрою загальом [2, с. 143]. Отже, явище мультиінструменталізму допомагає музикантам підтримувати свій загальний настрій, який є невід'ємною складовою частиною високого емоційного інтелекту, а також уміло застосовувати свої професійні якості в будь-яких ситуаціях.

8. Одним із важливих умінь для становлення музичних виконавців є *читка з аркуша* (далі – ЧА). Це – навичка музиканта відтворювати записаний у музичній нотації твір без попереднього вивчення. Вона є необхідною складовою частиною професійного зростання музиканта. Безперечно, вивчення нових музичних інструментів є одним зі способів покращення ЧА. Музикант, коли вивчає різні інструменти, отримує ширшу та різноманітнішу як теоретичну підготовку, так і виконавську практику. Прикладом розширення першої є накопичення музикантом більшої кількості теоретичних знань, зокрема термінологічного словника. Так, звичний для оркестрових гравців на мідних духових інструментах термін “*tacet*” для скрипалів часто не є відомий через малу кількість його вживання у скрипковій нотній літературі. Прикладом неочікуваного скрипкового *tacetу* є партія другої скрипки квартету № 6 Й. Гайдна (опус 20).

Розглянемо практичну складову частину, яка впливає на підвищення читки з аркуша внаслідок гри на кількох інструментах. По-перше, як раніше зазначалося, володіння грою на більшій кількості інструментів дає можливість долучитися до більшої кількості колективів. Тобто людина-мультиінструменталіст загальом має більше гуртової практики, яка не лише спонукає до відповідальності перед колективом, а й впливає на розвиток ЧА й інтенсивність професійного росту гравця.

По-друге, кожен інструмент має свої складнощі та технічні обмеження, особливості тембрів тощо, а отже, і функції в ансамблях. Через це наповнення нотного тексту, особливо оркестрових партій, від інструмента до інструмента дещо відрізняється. Так, наприклад, більшість зразків симфонічно-оркестрових партій труби не вміщують ритмічно складні пасажі, через це безпосередня гра в оркестрі (якщо брати її до уваги ізольовано від інших видів діяльності музиканта — домашньої практики тощо) не дозволяє трубачам закріпити на належному рівні гру подібних місць до рівня гарної читки з аркуша. Якщо ж трубач володіє інструментом, у партіях якого подібні ритмічні пасажі є часто вживані (напр., флейта, скрипка тощо), і в нього розвинута гарна ЧА подібних ритмічних структур на цьому інструменті, очевидно, що він відчуватиме менший дискомфорт у разі їх появи в партії труби. Такий мультиінструменталіст принаймні буде більше підготований до сприймання неочікуваних місць у творах. Звісно, варто зауважити, що ця прогалина може бути усунута наднормовою кропіткою самостійною працею музиканта.

9. *Розвиток більшої кількості м'язів тіла.* Усі музичні інструменти для видобування на них якісного та професійного звуку від людського тіла вимагають різних фізичних / рухових навичок, які розвиваються у процесі вивчення музичного інструмента. Тобто опанування гри будь-якого інструмента людиною супроводжується зміцненням конкретних її м'язів та набуттям уміння досконалим й мимовільно керувати ними. Так, наприклад:

— гра на ударній установці допомагає музикантові навчитися виконувати асинхронні дії всіма своїми кінцівками водночас;

— гра на саксофоні, скрипці, акордеоні тощо допомагає зміцнити м'язи пальців рук, покращити їхню моторику;

— гра на будь-якому духовому інструменті розвиває м'язи грудної клітки та черевного пресу (включно з м'язами діафрагми).

Музикант, який вправляється безустанно на будь-яких кількох інструментах, тренує й більшу кількість м'язів тіла. Варто зазначити, що одночасне вивчення деяких конкретних інструментів особливо корисне для гравців. Це, зокрема, стосується тих випадків, коли інструменти, що вивчаються музикантом, потребують для звуковидобування задіяння подібного

набору м'язів, але через деякі причини з різною інтенсивністю розвивають їх. Прикладом такої пари інструментів є тромбон та труба. Вивчення гри на тромбоні корисно для трубача. Більший діаметр тромбонового мундштука дозволяє розвинути менше задіяні у грі на трубі м'язи лиця, тим самим загально зміцнити амбушюр трубача.

10. Мультиінструменталізм надає переваги музикантам і під час роботи в умовах дистанційного режиму. Трапляються ситуації в житті, коли музиканти вимушені вирішувати робочі моменти зі своїми колегами-інструменталістами дистанційно. Причиною неможливості співпрацювати наживо можуть бути, наприклад, карантинно-санітарні заходи на визначених територіях, які обмежують вільне пересування людей. Робота в умовах дистанційного режиму нерідко ставить перед багатьма музикантами низку викликів. Виконавці, що грають на кількох інструментах, мають більше засобів для швидкого їх вирішення. Так, наприклад, однією з поширених проблем є складність звукозапису музичного супроводу для виконання своєї робочої п'єси. Професійний мультиінструменталіст (на противагу моногравцеві) може самостійно записати для себе мінус, поєднавши звучання музичних інструментів, на яких він уміє грати, і успішно скласти екзамени зі спеціального інструменту, ансамблевого класу тощо.

Також окрім переваг у виконавській, викладацькій діяльності та роботі у студіях звукозапису професійні мультиінструменталісти затребувані під час прийому на роботу на такі посади, як музичний журналіст, звукорежисер, технік із ремонту музичних інструментів, музичний терапевт і етномузиколог [10].

Наприклад, етномузикологи досліджують культуру різних народів та країн. Більшість із них підбирає музичні інструменти, які є рідними для країни, яку вони вивчають, освоюють ці етнічні інструменти, щоб надалі зануритись у культуру. Отже, дуже часто етномузикологи є надзвичайно талановитими мультиінструменталістами [10].

Висновки. У процесі дослідження виявлено, що мультиінструменталізм сприяє розвиткові професійних умінь музиканта, як-от: уміння грати перед публікою, адаптуватися в незвичних умовах, композиторські вміння, уміння читати ноти з аркуша, супроводжувати соліста тощо.

Розглянуто низку переваг, які надає музикантам мультиінструменталізм під час працевлаштування. З'ясовано, що вміння грати на кількох інструментах допомагає диригентам, розвиває композиторські навички, надає фінансові та кар'єрні переваги, розширює музикальність, допомагає уникати стресів і депресій, надає переваги під час роботи в умовах дистанційного режиму тощо. Наявність у музиканта гарних виконавських навичок гри на багатьох музичних інструментах — це запорука його багатосторонньої та високоякісної музичної творчості. Отже, ми з'ясували, що мультиінструменталізм позитивно впливає на розвиток професійних умінь музиканта.

Перспективи цього дослідження полягають у пошуку імен виконавців-мультиінструменталістів та вивченні впливу явища мультиінструменталізму на розвиток професійних якостей музикантів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білас В. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2017. Вип. 9. С. 187–191.
2. Гулман Д. Емоційний інтелект. Харків : Віват, 2019. 512 с.
3. Королевський С. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі оволодіння різними видами музичних інструментів, 2019. URL: <https://vseosvita.ua/library/stattatformuvanna-profesijnoi-kompetentnosti-majbutnogo-vcitela-muziki-v-procesi-ovolodinna-riznimi-vidami-muzicnih-instrumentiv-118995.html> (дата звернення: 30.04.2021).
4. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы : Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
5. Australian Bureau of Statistics. ANZSCO — Australian and New Zealand Standard Classification of Occupations, Version 1.3, 2019. URL: <https://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/Latestproducts/10EF-3C2AAC17C386CA2584A8000E7A25?opendocument> (дата звернення: 11.05.2021).
6. Boulder Philharmonic orchestra. Master agreement 2019–2022. Boulder, 2019. 51 p.
7. Doubler David Summer, 2021. URL: <https://www.summersong.net/music-education-resources/instrumental-doubling/> (дата звернення: 30.04.2021).
8. Freitas R. 5 benefits and 5 problems of playing multiple musical instruments by Ryan Freitas. 2016. URL: <https://www.vibemusicacademy.com/blog/2016/5/17> (дата звернення: 30.04.2021).

9. Nielsen F. The Pros and Cons of Being a Multi-Instrumentalist, 2019. URL: <https://www.roadietuner.com/blog/the-pros-and-cons-of-being-a-multi-instrumentalist/> (дата звернення: 30.04.2021).

10. Welsh D. 4 of the Most Overlooked Paths to a Career in Music. 2015. URL: <https://blog.sonicbids.com/4-of-the-most-overlooked-paths-to-a-career-in-music> (дата звернення: 30.04.2021).

REFERENCES

1. Bilas V. (2017) Yavvshche multyinstrumentalizmu u tvorchosti lvivskykh vykonavtsiv-dukhovnykiv [The phenomenon of multi-instrumentalism in the work of Lviv wind performers]. *History of formation and prospects of development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad*, vol. 9, pp. 187–191. [in Ukrainian].

2. Goulman D. (2019) *Emotsiynyi intelekt* [Emotional intelligence]. Kharkiv : Vivat. [in Ukrainian].

3. Korolevskiy S. (2019) Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia muzyky v protsesi ovobodinnia riznymy vydamy muzychnykh instrumentiv [Formation of professional competence of the future music teacher in the process of mastering different types of musical instruments]. URL: <https://vseosvita.ua/library/statta-formuvanna-profesijnoi-kompetentnosti-majbutnogo-vcitela-muzyki-v-procesi-ovobodinna-riznimi-vidami-muzicnih-instrumentiv-118995.html> [in Ukrainian].

4. Matsievskiy I. (2007) *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Folk instrumental music as a cultural phenomenon]. Almaty : Daik-Press. [in Russian].

5. Australian Bureau of Statistics (2019) *ANZSCO – Australian and New Zealand Standard Classification of Occupations, Version 1.3*. URL: <https://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/Latestproducts/10EF3C2AAC-17C386CA2584A8000E7A25?opendocument> [in English].

6. Boulder Philharmonic orchestra (2019) *Master agreement 2019–2022*, Boulder, Boulder Philharmonic orchestra. [in English].

7. Doubler David Summer (2021). URL: <https://www.summersong.net/music-education-resources/instrumental-doubling/> [in English].

8. Freitas R. (2016) 5 benefits and 5 problems of playing multiple musical instruments by Ryan Freitas. URL: <https://www.vibemusicacademy.com/blog/2016/5/17> [in English].

9. Nielsen F. (2019) The Pros and Cons of Being a Multi-Instrumentalist. URL: <https://www.roadietuner.com/blog/the-pros-and-cons-of-being-a-multi-instrumentalist/> [in English].

10. Welsh D. (2015) 4 of the Most Overlooked Paths to a Career in Music. URL: <https://blog.sonicbids.com/4-of-the-most-overlooked-paths-to-a-career-in-music> [in English]

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-18>**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

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ЦИКЛУ У ПРЕЛЮДІЯХ ОР. 67 І ОР. 74 О. СКРЯБІНА

Мета роботи – виявлення сутнісних ознак музичного інструментального-фортепіанного символізму і його проявів у жанрі прелюдії в пізніх творах О. Скрябіна: прелюдіях ор. 67 і ор. 74, а також розгляд особливостей циклізації у вищевказаних творах. **Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва, кориговані напрацюваннями польського музикознавства в особі Р. Ингардена, З. Лісси. Використано жанрово-стильовий і аналітичний методи, що дозволяють досліджувати жанрові якості композиції та принцип будови тематизму творів О. Скрябіна, який виявляє нерозривну єдність гармонії та мелодії. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє визначити особливості прояву естетико-стильових настанов пізньої творчості О. Скрябіна, а також виявити жанрові принципи формування циклу на прикладі аналізу прелюдій ор. 67 і ор. 74. **Висновки.** Мінімальний цикл прелюдій ор. 67, що складається із двох мініатюр з ідентичною структурою (репризна тричастинність із розвивальною серединою), нагадує двочастинність ранньої сонати-сюїти, у якій перша частина викладається у вокальній фактурі та потім змінюється інструментально-танцювальною транскрипцією цього ж матеріалу у другій (за принципом «варіації на структуру»). Принципово нову якість з'єднаності виявляє структура циклу прелюдій ор. 74. Його п'ятичастинність, образно-жанрові складники, відзначені авторськими ремарками, відтворюють цикл кантати-меси. Визначено принцип єдності гармонії і мелодії в тематизмі прелюдій. Водночас стрижнева значущість «прометеєвого» акорду для звукоорганізації циклу поєднується з тонікальною автономією окремих прелюдій. Прелюдії О. Скрябіна пізніх опусів створюють виходи на нові рубежі жанрових якостей композиції, дозволяють виявити «позаскрябінівську» стилістику як символ нової інструктивності – у мисленневих акціях музикантів загалом. Новий підхід до циклізації п'єс утворює складні з'єднання смислового

порядку, помножені скрябінівським авторським переосмисленням закладеної в них символіки.

Ключові слова: цикл, прелюдія, жанр, тематизм, О. Скрябін, символізм.

Bordonyuk Vladimir Ivanovich, Doctor of Arts, Assistant Professor at the Department of Common and Specialized Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Principles of a cycle formation in the Preludes op. 67 and op. 74 by O. Skryabin

Research objective. The purpose of the work is to determine the essential features of musical instrumental-piano symbolism and its manifestations in the genre of prelude in the later works of O. Scriabin: Preludes of op. 67 and op. 74, as well as consideration of the features of cyclization in the above works. **The methodology.** The methodological basis of the research includes the positions of the intonation approach of B. Asafiev's school, corrected by the achievements of Polish musicology in the person of R. Ingarden and Z. Lissa. The genre-style and analytical methods are used. They allow to study the genre qualities of the composition and the principle of the structure of thematic relations of the works of Scriabin, revealing the inseparable unity of harmony and melody. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which allows to determine the features of aesthetic and stylistic attitudes of the late works of O. Scriabin, as well as to identify the genre principles of a cycle formation on the example of Prelude of op. 67 and op. 74 analysis. **Conclusions.** The minimum cycle of Preludes of op. 67, consisting of two miniatures with identical structure (a repetitive three-part structure with a developing middle), resembles a two-part structure of an early sonata-suite, in which the first part is set out in the vocal texture and then replaced by instrumental-dance transcription of the same material in the second one (under the principle of "variation on the structure"). A fundamentally new quality of connectivity is revealed by the structure of the cycle of Preludes of op. 74. Its five-part structure, figurative-genre components, marked by the author's remarks, reproduces the cycle of cantata-mass. The principle of unity of harmony and melody in the theme of Preludes is determined. The pivotal significance of the "Prometheus" chord for the sound organization of the cycle is combined with the tonic autonomy of individual Preludes. In general, Preludes by Scriabin of later opuses create new frontiers of the genre qualities of the composition, allow to reveal a "non-Scriabin" style as a symbol of new instructiveness – in the mental actions of musicians in general. A new approach to the cyclization of plays forms complex connections of the semantic order, multiplied by Scriabin's authorial rethinking of the symbolism embedded in them.

Key words: cycle, prelude, genre, thematic relations, O. Scriabin, symbolism.

Актуальність теми дослідження. Прелюдії були одним із тих жанрів, до яких О. Скрябін звертався протягом усього життя. Прелюдії композитора набули значного поширення і вже понад століття становлять найпопулярнішу й найулюбленішу частину репертуару піаністів. Композитор створив п'ятнадцять циклів прелюдій, кожен із яких повною мірою розкриває характерні риси періоду, у який вони були створені.

Найчастіше в музикознавчих дослідженнях трапляється аналіз циклу прелюдій ор. 11, що складається із 24 прелюдій [2]. Про прелюдії різних періодів творчості композитора як про могутню стихію фантазії, натхнення, поезії та відвертості висловлюється В. Орловський [4].

Але є небагато розвідок, що стосуються творів у жанрі прелюдії, що належать до пізнього періоду творчості О. Скрябіна. Питання про особливості циклізації та проявів глибинних смислових аспектів у вищевказаних творах не є досить висвітленими, що зумовило актуальність теми даного дослідження.

Мета дослідження – виявлення сутнісних ознак музичного інструментального-фортепіанного символізму і його проявів у жанрі прелюдії у пізніх творах О. Скрябіна: прелюдях ор. 67 і ор. 74, а також розгляд особливостей циклізації у вищевказаних творах.

Методологічною основою дослідження виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва, кориговані напрацюваннями польського музикознавства в особі Р. Інгардена [8], З. Лісси [9].

Наукова новизна дослідження визначена аналітичним ракурсом, що дозволяє визначити особливості прояву естетико-стильових настанов пізньої творчості О. Скрябіна, а також виявити жанрові принципи формування циклу на прикладі аналізу прелюдій ор. 67 і ор. 74.

Виклад основного матеріалу. Дві прелюдії ор. 67 написані композитором у 1912–1913 рр. і за часом створення збігаються зі знаменитим циклом прелюдій К. Дебюссі, тим цікавіша їхня принципова відмінність від останніх.

Ремарка *vague, mystérieux* стосовно до теми першої Прелюдії Andante вказує на серйозну піднесеність викладу, подібну імітації вокальності. Розмір 5/8 значущий у зв'язку із традиціями «російської ритміки», хоча в даному разі не симетрія п'ятистопного амфібрахія, але «змінна вальсовість» характеризує тонул вираження п'єси. Наявність «прометеевого акорду» як

ядра мелодико-тематичного вияву образу стверджує сакральну якість звучання (динаміка *pp* фактично витримана протягом усієї п'єси).

Presto другої Прелюдії ор. 67 також витримано в динамічних «півтонах», хоча дещо динамізовано (підйом до рівня *mf*). Моторика руху восьмими як основної лічильної одиниці в заявленому розмірі 4/8 коригується триольною (на 6/16 + 6/16) розбивкою в басі. Тим самим вводиться ритмічний ефект «таранельності», який виявляв себе і в циклі ор. 11. Містичний відтінок такого роду танцювального руху добре відомий завдяки поемам О. Скрябіна (див. «Поєму до полум'я» та інші).

Загалом можна відзначити, що в Опусі 67, що містить усього два твори, композитор не намагається укрупнити жанр мініатюри, але об'єднує дві прелюдії за принципом контрасту. Мінімальний цикл прелюдій ор. 67, що складається із двох мініатюр з ідентичною структурою (репризна тричастинність із розвивальною серединою), нагадує двочастинність ранньої сонати-сюїти, у якій перша частина викладається у вокальній фактурі та потім змінюється інструментально-танцювальною транскрипцією цього ж матеріалу у другій (за принципом «варіації на структуру»). Таке розуміння циклу підтримується тонікальною єдністю прелюдій – вихідним і завершальним для обох виявляється «прометеїв» акорд від *c* (*c-fis-b-e / es-a*).

У контексті роботи над «Містерією» і досвіду «Прометей» у 1914 р. створені П'ять прелюдій ор. 74, які стали фінальним твором композитора в жанрі мініатюри.

П'ятичастинність циклу сакралізована творчістю Р. Вагнера і К. Дебюссі, із яких символістські настанови першого виявляються у вокальному циклі на тексти М. Везендонк [1], п'ятиактність-п'ятичастинність містеріальних творів другого («Діва-обраниця», «Пеллеас і Мелізанда», «Мучеництво св. Себастьяна») чітко асоціюється з месою. Останнє впізнається в образно-жанрових складових частинах циклу, відзначених авторськими ремарками. Стрижнева значущість «прометеевого» акорду від *c* для звукоорганізації циклу поєднується з тонікальною автономією окремих прелюдій, зокрема, орієнтування на рівень *fis* у № № 1–3, на *a* в № 4 і *es* у № 5; зазначені висотності утворюють «виокремлення» складових частин «прометеевого» акорду від *c*: *c-fis-b / ais-e-a*.

Прелюдія № 1 ор. 74, a-fis, виділена характером *douloureux d'chirant* – скорботно, несамовито, що співвідносно зі «слизним» покаєнням у православно-російській традиції *Kyrie eleison* – «Господи помилуй» літургії-меси. Хроматичний низхідний мотив у середньому голосі, подібно «путювому» наспіву у старовинному церковному поєднанні трьох рядків, фіксує вокальний потенціал інструментально-фортепіанного викладу. Молитвоспів виявляється як очевидна виразна якість у псалмодіюванні і на a¹-bes¹ тт. 5–8 і на dis² у тт. 13–16. У заключних тт. 17–19 цитатно показаний вагнерівський «трістанівській» акорд «томління», у виразність якого закладений покаєнний комплекс, який «долається» стоїцизмом виразного заряду «прометеєвої» гармонії. Яскраво дана прелюдійна «незакінченість»: тема (тонікальність his) – «відповідний» показ від fis (від т. 9) із псалмодіюванням на dis, з подальшим «відсторонювальним» цитуванням із Р. Вагнера. Пізнаваний інвенційний тип викладу.

Прелюдія № 2 ор. 74, fis-moll, відзначена ремаркою *Trus lent, contemplatif* (досить повільно, споглядально), у ній також виражена вокальність фактурної подачі – у єдності з ладовою традиційністю (єдина в ор. 74 тонально, у хроматизованому fis-moll, вибудована п'єса). У фактурі явно виставлений фактурний ефект: заспів – хоровий підхват (варто порівняти тт. 1–3 і 3–4). «Славильний» сенс цього обережно-тихого співу відповідає тону православно-обіходної скромності заяви богохвальних мелодій, у цьому плані даний номер можна співвіднести із *Gloria* католицької меси. Заспів – підхват, що йдуть по чотири такти, виявляють явний характер поліфонічного з'єднання теми 1 (соло) і теми 2 (хоровий «підхват»), які від т. 5 поліфонічно поєднуються, переміщуються на інший висотний рівень (розробка, від т. 9), дзеркально заявляють репризу теми 2 (тт. 13–14), потім теми 1 (тт. 15–17).

Зазначена симетрія форми робить цю Прелюдію осередком гармонічних показників звучання.

Збереглося чимало висловлювань О. Скрябіна щодо змісту і виконання цієї мініатюри: «Це смерть, тут безодня <...> Смерть як явище Жіночного, яке приводить до возз'єднання. Смерть і любов <...> Смерть – це, як я називаю в «Попередній дії», Сестра. У ній уже не повинно бути елемента страху перед нею, це – вища примиреність <...>, її можна двояко грати, розфарбовувати її, з нюансами, і навпаки, абсолютно

рівно, без будь-яких відтінків» [5, с. 313–314]. Як стверджує Л. Сабанєєв, О. Скрябін говорив, що «у цій прелюдії таке враження, наче вона триває цілі століття, точно вона вічно звучить, мільйони років» [5, с. 313]. На думку Є. Михайлова, це – та властивість образної стативи, яка поширюється на всю форму загалом і, як підкреслює М. Чершинцева, «музично-емоційний код відкривається тільки в баченні цілого» [7]. Є. Михайлов порівнює цю Прелюдію з таким, здавалося б, далеким за формою і змістом твором, як Восьма соната. У Прелюдії ор. 74 № 2 (як і у Восьмій сонаті) безвихідність і напередвизначеність як пізнання Нескінченного проявляються не тільки на рівні образу і – ширше – художньої та філософської ідеї, а й на рівні форми і драматургічного розвитку [3, с. 20].

Прелюдія № 3, *Allegro drammatico*, *Fis / a*, виділяється на тлі попередніх активністю відображеної Дії. У контурах початкової теми позначений контур Хреста – в інверсії (*ais-a¹-dis¹-cis²*).

У темі Прелюдії № 3 хід на септиму, як і остинато на три-тоновій одиниці – «жорсткі риторичні ходи» – синонімізують Страждання, що сумісно з образністю центральної частини меси-літургії *Credo* («Вірую» у православній службі ближче до її кінця, але за сутністю – це центральний етап).

Ознаки інвенції-фуги виявляються за допомогою показу зазначеної теми на різних висотних рівнях – від *ais* у т. 1, *e¹* у т. 3, *g¹* у т. 6, тобто основне, «відповідне» і «розробкове» проведення, останнє із «проголошенням-інтермедією» у тт. 8–11.

Після слідує «дзеркальна» реприза. Спочатку «відповідь», т. 13, основний вид т. 15 із повторенням «інтермедії» тт. 21–24 від *a / Fis*, що утворює сонатні відношення в межах *quasi*-поліфонічної форми. Зазначена «інтермедійна» побудова (тт. 8–11 і 21–24) містить мелодійний хід за гамою тон-півтон, який виставлений як результуючий у тт. 25–26, тобто у двох останніх тактах п'єси. У результаті заключний акорд містить, поряд з осередком *e-gis*, зменшений септакорд від *fis* (*fis-a-his-dis*).

Відповідно до смислу вибудовується складна алегорія авторського «символу Віри»: освячене церковною традицією мучеництво, підтримане романтичним устремлінням до Іншого.

Прелюдія № 4 ор. 74, А / а, Lento має ремарки *vague, indūcis* – невизначено, нерішуче, тоді як з погляду гармонії явно «розрішувально» вибудувана щодо «гострих» септим – зменшених октав № 3.

З'єднання за вертикаллю мажорного і мінорного тризвуків походить від «жорсткостей» попередньої п'єси, до того ж і тут демонстративно виписані септими – із розрішенням у сексту. Вихідний і основний мелодійний хід $c^2-h^1-gis^1-dis^2-c^2$ поєднує в собі контур Хреста і «кільця», тобто ідею Спокути і Божественної присутності. Акордова «прозорість» вертикалі, що нагадує фактуру церковного гімну, у єдності з іншими вищевказаними знаками, дозволяє почути в п'єсі аналогії до *Sanctus-Benedictus* (Свят-Благословен) меси-літургії.

Форма одночастинна, з доповненням, що репривно звучить після розгорнутого другого речення, загалом співвідносна з бахівською непропорційною двочастинністю, з кодою-доповненням у кінці, завершується тонікою А / а з мажорно-мінорною терцією. У сукупності ця Прелюдія нагадує гармонії спірічуелс, які були відомі в Росії від 1870-х рр. і асоціювалися з першохристиянськими чеснотами Віри.

Тридольний розмір показовий для староірландських гімнів, які історично лягли в основу спірічуелс, хоча явно переважає в них показова для неєвропейської музики дводольність. Тридольних рух, що має місце в цій п'єсі, співвідносний із вальсовістю, що має для О. Скрыбіна емблематику московського мистецького середовища.

Прелюдія № 5 ор. 74, Es, її характер визначено ремарками: *Fier, bellinqueux* – гордо, войовничо. Подібно до № 3, вона йде в швидкому русі, а також запозичує від названої центральної п'єси циклу остинато квартових ходів у басі. Тема визначена пластикою через музику поданого жесту – вказівного, активно спрямованого назовні, тридольністю «важкої вальсовості» на 3/2.

Танцювально-балетний характер даної Прелюдії не потребує спеціальних пояснень. Форма – старосонатна, тобто двофазна сонатна без розробки. Цією якістю Прелюдія, як і іншими рисами, нагадує № 3. Загалом, тематичні складові частини наближають образ Прелюдії до поеми «До полум'я», ор. 72. Прометеївська героїка «викрадення Вогню» заявлена символікою кінцевого акорду від Es, на тоні Героїчної симфонії.

Зі сказаного можливий висновок про скрябінівську версію Безневинної жертви, *Agnus Dei*, Агнця Божого, що возносить темне титанічне зусилля до легкості світлової Гри. Вальсовий рух додає того тону «божественної гри», поза якою неможливо уявляти собі виконання творів О. Скрябіна.

Аналіз циклу дозволяє виявити у другій та четвертій п'єсах деякі споріднені риси. Їх об'єднує похмуро-тривожний характер, абсолютно не властивий для ранньої та зрілої творчості композитора. У першій і третій прелюдіях переосмислені виразні засоби, що використовуються О. Скрябіним у ранніх зразках жанру.

У сукупності можна відзначити принципово нову якість циклу прелюдій ор. 74, поєднаність яких відтворює цикл кантати-меси, який як самостійний жанр композитором не був утілений, але відповідав прагненням його молодшого сучасника А. Веберна, що освоював цю стилістику кантати і «кантатно-організованого» інструменталізму – у втіленні сакральної акції меси-літургії [6].

Серед виконавських інтерпретацій циклів прелюдій у ХХ ст. виділяється виконання В. Софроничького і Дж. Огдона. Панівним у цих інтерпретаціях виступає ігрово-польотне (Дж. Огдон), танцювально-піднесене (В. Софроничький) трактування скрябінівського тексту, який несе заряд надхудожньо-сакрального Прилучення до істинних цінностей світу. Зазначений тип трактування утворює спеціальну лінію виконавського підходу В. Софроничького, слушно визнаного найбільш переконливим інтерпретатором О. Скрябіна у сфері російського мистецтва.

Висновки. Прелюдії О. Скрябіна пізніх опусів створюють виходи на нові рубежі жанрових якостей композиції, дозволяють виявити «внескрябінівську» стилістику як символ нової інструктивності – у мисленневих акціях музикантів загалом. Новий підхід до циклізації п'єс утворює складні з'єднання смислового порядку, помножені скрябінівським авторським переосмисленням закладеної в них символіки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ботвінова І. Образний стрій та музична інтонація вокальних циклів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. 2-е изд. Москва : Юрайт, 2019. 410 с.

3. Михайлов Е. О смыслах и формах Восьмой сонаты А.Н. Скрябина. *Музыка. Искусство, наука, практика*. 2014. № 2 (6). С. 17–22.
4. Орловский В. В мире прелюдий Скрябина. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 239–248.
5. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Москва : Классика-XXI, 2014. 392 с.
6. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1984. 319 с.
7. Чершинцева М. Эволюция религиозно-философских исканий А.Н. Скрябина на примере текстов «Поэмы экстаза» и «Предварительного действия» и их преломление в фортепианном творчестве композитора, или игра в беспредельное. *Ученые записки*. Москва, 2011. Вып. 6. С. 62.
8. Ingarden R. *Utwyr muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. 187 s.
9. Lissa Z. *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków : PWM, 1970. 510 s.

REFERENCES

1. Botvinova, I. (2001). Figurative structure and musical intonation of vocal cycles by F. Schubert, R. Schumann, R. Wagner, G. Mahler. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zenkin, K.V. (2019). Piano miniature and a ways of musical romanticism. Moscow : Yurayt [in Russian].
3. Mihaylov, E.V. (2014). The meanings and forms of the Eighth Sonata by A.N. Scriabin. *Music. Art, Science, Practice*. № 2 (6), 17–22 [in Russian].
4. Orlovskiy, V.V. (2005). In the world of Scriabin's preludes. South Russian musical almanac. Rostov-on-Don : Izd-vo RГK im. S.V. Rahmaninova [in Russian].
5. Sabaneev, L.L. (2014). Memories of Scriabin. Moscow : Klassika-XXI [in Russian].
6. Holopova, V., Holopov, Yu. (1984). Anton Webern. Life and creation. Moscow : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
7. Chershintseva, M. (2011). Evolution of A.N. Scriabin's religious and philosophical quests on the example of the texts of the "Poem of Ecstasy" and "Preliminary Action" and their refraction in the composer's piano work, or playing in the boundless. *Scientists notes*. Vol. 6, 62 [in Russian].
8. Ingarden, R. (1973). *Utwyr muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM [in Polish].
9. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków : PWM [in Polish].

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 № 11 від 24 травня 2021 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 11,48.
Ум. друк. арк. 13,83. Зам. № 0921/353
Підписано до друку 26.05.2021. 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.