

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 33*

*Книга 1*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2021

УДК 78.01 (060.55)  
М 895  
doi: 10.31723/2524-0447-2021-33-1

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

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Сфіменко А. Г.</i> Вектори і перспективи прикладного музикознавства: на прикладах сучасних музичних проєктів.....	5
<i>Різаєва Г. Є.</i> Кокто – Пуленк: «голос людський» на перетині двох художніх світів.....	22
<i>Данченко Н. Г.</i> Електронна п'єса Тревора Вішарта «Vox 5»: способи трансформації звукових об'єктів.....	35
<i>Іванова Ю. М.</i> Молитва «Богородице Діво, радуйся» у творчості українських композиторів.....	47
<i>Микуланець Л. М.</i> Методологічні підходи дослідження біографії митця.....	59
<i>Базан О. Ю.</i> Семантика гобоя у творах Віталія Губаренка та Ірини Губаренко: виконавський аспект.....	69
<i>Полстасєва О. В.</i> «Капричіо на честь Святого Миколая» Ганни Гаврилець: утілення європейського жанру в українській музиці.....	81
<i>Самокіш М. В.</i> Музичний жанр як віддзеркалення соціокультурного простору сучасності (на прикладі сонати для альту соло № 2 В. Бібіка).....	98
<i>Кун Чжуцзюнь.</i> Оперна творчість Аарона Авшаломова.....	109
<i>Шань Юйнань.</i> Вокальна творчість Даріуса Мійо: період становлення.....	121

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Степурко В. І.</i> Концептосфера паралітургійних вокально-хорових творів Лесі Дичко.....	131
<i>Вороновська О. В.</i> Структурно-змістовні компоненти категорії «рух у музиці».....	140
<i>Корякін О. О.</i> Прийоми побудови звукового простору музичних творів.....	153
<i>Лебедь В. О.</i> Феномен оркестрового фортепіано у творах для саксофона та духового оркестру.....	166
<i>Галавай А. А.</i> Актуальні питання теорії та практики здійснення порівняльного аналізу вокальних виконавських інтерпретацій оперної музики (із використанням прийому нотації аудіозапису).....	178

<i>Мазілова Ю. С.</i> Одночастинна програмна композиція як авторський жанр у творчості Г. Канчелі.....	193
<i>Гордон Д. Д.</i> Твори Івана Карабиця на народні тексти: жанрово-стильові ракурси.....	204
<i>Чень Сяо.</i> Музично-драматургічні засади образного синтезу в опері (на матеріалі російської опери ХІХ століття).....	218
<i>Ян Фейюй.</i> Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач».....	230
<i>Ван Цзяцин.</i> Тенденції жанрової та стильової еволюції китайського хорového мистецтва межі ХХ–ХХІ ст.....	239

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Сапсович О. А.</i> . Сприйняття музичного тексту як базове поняття теорії професійної пам'яті музиканта-виконавця.....	250
<i>Льїн А. М., Осока О. В.</i> Оперні твори у системі професійного виховання піаніста-концертмейстера (на прикладі опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя»).....	264
<i>Резнік Д. Б.</i> Оволодіння навичками професійного оцінювання і самооцінювання як важливий вектор формування компетентності сучасного випускника вищого музичного навчального закладу.....	276
<i>Вакалюк П. В.</i> Рецепції додекафонії в угорській музиці для духових інструментів 60-х років ХХ століття.....	291
<i>Бордонюк В. І.</i> Зв'язки прелюдій Ф. Шопена ор. 28 з образно-фактурними ознаками бетховенських творів.....	307
<i>Маслова Ю. В.</i> Вокальне мистецтво у сучасних субкультурах України.....	316
<i>Кравченко Н. Ю.</i> Філософія «Ма» та її втілення у флейтових творах Кадзуо Фукусіми і Тосіо Хосокави.....	327
<i>Іваніцький О. З.</i> Тенденції розвитку американського виконавства на трубі першої половини ХХ ст.....	340
<i>Молчко У. Б., Левко Я. В.</i> Музикознавчий доробок закарпатської вченої Тетяни Росул.....	352
<b>До уваги авторів.....</b>	<b>366</b>

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.07:78.09 (781.7)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-1>

*Аделіна Геліївна Єфіменко*

*ORCID: 0000-0002-4278-5016*

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*професор кафедри історії музики*

*Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка,*

*професор*

*Українського вільного університету Мюнхена*

*musikwiss@gmx.de*

### ВЕКТОРИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРИКЛАДНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: НА ПРИКЛАДАХ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ

*Мета роботи* — ведення історично-культурного діалогу між українськими і західноєвропейськими музикантами через дослідження феномену творчої особистості — *homo musicus* — людини, що музикує, людини, що вивчає і виконує музичні твори, людини, що обмінюється своїм творчим досвідом з іншими музикантами. Поставлена мета зумовлена актуальним завданням популяризації не відомої у світі української музики. **Методологія дослідження** спирається на компаративний та діалогічний (за Ю. Кудриком) методи. **Наукова новизна** визначається увагою до змін і потреб у сучасній музичній практиці активного діалогу науковців і музикантів. Музикознавці вивчають паралелі творчих методів Бетховена і Шуберта, Верді і Вагнера, Шостаковича і Малера, Верді і Гріга, знаходять спільні стильові риси в музиці Барвінського і Дебюсі, Лятошинського і Шостаковича, Стравінського і Якіменка. Завдяки діяльності музикантів-практиків творча спадщина українських митців спорадично включається в історико-культурний західноєвропейський контекст. **Актуальність** дослідження векторів і перспектив прикладного музикознавства зумовлена активізацією процесів налагодження системної співпраці між

музикознавцями і музикантами. **Висновки.** Дослідження комунікаційних векторів прикладного музикознавства розширюють уявлення про суб'єктів комунікації і сприяють активізації їх співпраці (людей, що досліджують (*homo sapiens / homo scientias*), людей, що творять (*homo creations*) і музикують (*homo musicus*), людей, що слухають і дивляться — *homo videns* (глядачів) і *homo audiens* (слухачів)). Разом творити і рефлексувати крізь призму музики необ'ємний духовний тезаурус і власної, і «чужих» культур — це не утопія, а активний процес музичної реальності в співпраці науковців, композиторів і виконавців-інтерпретаторів.

**Ключові слова:** прикладне музикознавство, інформативний вектор, консультативний вектор, оптимізація і систематизація комунікаційних процесів.

**Yefimenko Adelina Heliyivna, Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music History of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Professor at the Ukrainian Free University of Munich**  
**Vectors and perspectives of applied musicology: on the examples of modern music projects**

*Research objective. The aim of the work is to study and to conducting historical and cultural dialogue between Ukrainian and Western European musicians through the study of the phenomenon of creative personality — homo musicus of a musician, a person who studies and performs music, a person who shares his creative experience with other musicians. This research objective is due to the urgent task of popularizing unknown or little-known in the world of Ukrainian music. The methodology of the research is based on the comparative and dialogical (according to B. Kudryk) method. The scientific novelty is determined by attention to changes and needs in modern musical practice of active dialogue between scientists and musicians. Musicologists study the parallels of the creative methods of Beethoven and Schubert, Verdi and Wagner, Shostakovich and Mahler, Verdi and Grieg, find common stylistic features in the music of Barvinsky and Debussy, Lyatoshynsky and Shostakovich, Stravinsky and Yakymenko. Thanks to the activities of practicing musicians, the creative heritage of Ukrainian artists is sporadically included in the historical and cultural context of Western Europe. The relevance of the study of vectors and prospects of applied musicology is due to the intensification of the processes of establishing systematic cooperation between musicologists and musicians. Conclusions. Studies of communication vectors of applied musicology expand the understanding of the subjects of communication and contribute to the intensification of their cooperation — people who study (*homo sapiens / homo scientias*), people who create (*homo creations and musicians*) (*homo musicus*) and people who listen and watch — *homo videns* (spectators) and *homo audiens* (listeners). To create and reflect together through the prism of music a vast spiritual thesaurus of both one's own and "foreign" cultures is not a utopia, but an active process of musical reality in the collaboration of scientists, composers and performers.*

**Key words:** applied musicology, informative vector, consultative vector, optimization and systematization of communication processes.

**Актуальність теми дослідження.** Тавтологія в титульній назві статті «Вектори і перспективи прикладного музикознавства: на прикладах сучасних музичних проєктів» не випадкова, адже прикладне музикознавство не лише вивчає приклади музичної практики, а і живиться ними, досліджує *homo musicus* – людину, що музикує, людину, що вивчає і виконує музичні твори, людину, що обмінюється своїм творчим досвідом з іншими музикантами. З історичної перспективи вчення про мистецтво є вченням про митців. Музична психологія, музична антропологія та порівняльне мистецтвознавство займаються не стільки аналізом музичних творів, скільки феноменом творчої особистості – *homo musicus*, *homo ludens*, *homo creations* тощо [4].

Для початку варто згадати діалогічний метод вивчення музичних творів, запропонований Борисом Кудриком [15, с. 46, 49]. У нарисі про Дмитра Бортнянського вчений акцентує на паралелі його стилістики зі стилістикою Палестріни і Моцарта. Нерідко в музикознавстві фіксуються паралелі творчих інтенцій Бетховена і Шуберта, Верді і Вагнера, Шостаковича і Малера, Верді і Гріга. Імпонує знаходження спільних рис у Барвінського і Дебюсі, у Лятошинського і Шостаковича, у Стравінського і Якименка. Актуальним аспектом дослідження творчої спадщини українських митців була і є проблема їх системного включення в історико-культурний західноєвропейський контекст. Поступово вирішується завдання популяризації не відомої у світі української музики, тому системне ведення історично-культурного діалогу між українськими і західноєвропейськими музикантами – справа недалекого майбутнього. Поки що в музичному світі бракує знання живого тезаурусу української музики, слухового досвіду української музики, яка б суттєво розширила комплекс знань про європейську музичну культуру загалом.

Проблематика взаємодії музичної культури Західної Європи й України має полемічний характер і полягає в тому, що європейські музиканти і вчені мають досить обмежену обізнаність з унікальним скарбом української музичної творчості. Натомість в Україні рецепція західноєвропейської музики (як відомих композиторів, так й інтерпретаторів всіх епох, національних традицій) може пишатися знанням історії і традицій європейської музичної культури, а також консеквентним репертуарним менеджментом різних музичних інституцій (від

столичних до провінційних). На питання про те, чому імена визначних українських митців від бароко до сучасності не присутні в репертуарі західних оркестрів і театрів або взагалі невідомі, чому рецепція творів української класики і модерну досі оповита в Західній Європі таїною і чому українська музика надалі залишається для освіченого західноєвропейського слухача *terra incognita*, вже відповіли історики. Достатньо згадати численні факти цілеспрямованого гальмування незалежного розвитку українського мистецтва, русифікації талановитих художників, науковців, педагогів, вигнання на чужину без права повернення на Батьківщину тощо. Якщо імена Бортнянського, Лисенка, Лятошинського, Сильвестрова, Скорика згадуються західними науковцями, то їхня музика і надалі рідко звучить поза межами України. Не менше й забутих імен, невідомих композиторів-емігрантів, творчість яких лише зараз починає привертати до себе увагу. Питання відновлення втраченої спадщини музикантами і музикознавцями вже знайшло блискучі відповіді в нещодавніх музичних проектах. У 2020 році розпочалася системна робота над поверненням в Україну музичної спадщини української композиторки Стефанії Туркевич. Інтерпретацію її невідомих опусів кульмінували 3 різні імпульси справжніх ентузіастів: 1) дослідження рукописів мисткині в родинному архіві Великобританії, розпочаті Стефанією Павлишин; 2) подарунок Львову копій цих рукописів, здійснених Павлом і Ляристою Гуньками. Україно-британський баритон і його дружина оцифрували архів Стефанії Туркевич [22]; 3) серія важливих світових прем'єр: від Першої симфонії (1937) у межах культурного проекту «Ukrainian Live Classic», що презентує зразки класичної музики України як перший український мобільний додаток, до промоції української класики світовою прем'єрою балету «Руки» (*The Girl with the Withered Hands*, 1957, Бристоль) у межах проекту «Симфонічні прем'єри» Львівського органного залу за сприяння громадської організації *Collegium Management* і підтримки Українського культурного фонду (директор акції – Тарас Демко, артдиректор і диригент – Іван Остапович).

Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика здійснила світову прем'єру опери С. Туркевич «Цар Ох, або Серце Оксани» (1960), котра прозвучала на сцені Концертного залу імені Станіслава Людкевича вперше за 60 років із моменту її створення. Відкритими залишаються питання



про поінформованість Товариства Шенберга у Відні творчими досягненнями української композиторки, що навчалася в Арнольда Шенберга, а також Українського Вільного університету про наукову діяльність композиторки, що захищала дисертацію в празький період існування УВУ.

Повернемося до векторів прикладного музикознавства, які окреслили перехрестя співпраці музикознавців і музикантів, а також менеджерів, в одній команді Львівського органного залу, Collegium Management, Галицького Музичного Товариства. Активна включеність музикознавців у музичні проекти, фахова співпраця з Органним залом (Іван Остапович, Тарас Демко) і Львівською національною філармонією імені М. Скорика довели важливість консультативного та інформативного векторів прикладного музикознавства. У межах проектів відбулися серії лекцій членкинь Галицького музичного Товариства Любові Кияновської і Наталії Сиротинської. До анонсів, рецензій, інтерв'ю долучилися як центральні піармедіа, так і студенти, що проходили курс музичної критики. Авторка цієї статті публікувала рецензії і відгуки на проект, присвячений спадщині Стефанії Туркевич у німецькій пресі. Попри все, для європейського розголосу цієї унікальної події бракувало більшої команди музикознавців і музичних критиків. Але достойні результати такої співпраці вже очевидні.

Після преамбули сформулюємо головне завдання прикладного музикознавства, яке і визначає два важливих вектори його розвитку (консультативного, інформативного), як-от **оптимізація і систематизація комунікаційних процесів між музикознавцями і музикантами на інтернаціональному рівні.**

Представимо деякі зразки оптимізації цих процесів на конкретних прикладах. У київському проекті «Musica sacra Ukraina: партесний вимір» (світлої пам'яті однієї з перших дослідниць партесів проф. Ніни Герасимової-Персидської) команда Open Opera Ukraine здійснили дослідження музики українського бароко. До наукових консультацій музикантів у межах проектної роботи лабораторії партесів (зокрема, реконструкції, стилю виконання партесних концертів Миколи Дилецького і концертів анонімних авторів XVIII століття) долучилася українська дослідниця Євгенія Ігнатенко, яка понад двадцять років досліджує партеси. Команда ентузіастів проекту «Musica sacra Ukraina: партесний вимір» власним прикладом довела необхідність і доцільність існування платформи взаємодії науковців,

музикантів, культурних менеджерів та кураторів. «Спільна діяльність у способах презентації партесів сприяє інтересу та належній увазі до цієї музики», – зауважила програмна директорка Ганна Гадецька, а пророчі слова Євгенії Ігнатенко про те, що «наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі» [19], здійснилися також в інших музичних проектах останнього року, про які йтиметься далі.

Саме згадки про знакові проекти 2020–2021 років кристалізували **мету** подальших розвідок, згадану раніше, і зумовили необхідність довести на конкретних прикладах доцільність не лише проектної, а й системної координації роботи музикознавців і музикантів.

**Наукова новизна** дослідження визначається увагою до змін і потреб у сучасній музичній практиці активного діалогу науковців і музикантів. Розрізнена діяльність учених і музикантів у справі дослідження і виконання невідомих, маловідомих творів (як в Україні, так і за кордоном) належить минулому. Пошук науковцями загублених або забутих манускриптів українських митців в архівах – необхідна частина роботи, але вона не може зруйнувати хибне уявлення європейців про маргінальність музичної культури України. Старі твердження про вторинність української творчості від партесів і «золотої доби українського бароко», що ввійшла в історію світової музики, до слова, з легкої руки Олександра Серова як слабкий відгомін італійців, можуть подолати крок за кроком лише спільні зусилля музикантів і вчених.

**Основний зміст роботи.** Згадаймо, як авторитетний російський музикознавець (а слідом за ним і музична критика Росії) радив замість українського бароко слухати чисті красоти палестринівської музики [21]. Проте і Борис Кудрик, і Станіслав Людкевич [16; 2–6] не без підстав іменував Бортнянського українським Палестріною, а ім'я Максима Березовського ввійшло в історію української музики як українського Моцарта. Такі порівняння виявляються на часі дуже важливими в справі маркетингу української культури в Європі. Для європейських слухачів вони потрібні принаймні на початковій фазі ознайомлення з твором і для орієнтації в колосальному просторі невідомого доробку українських митців. До того ж усвідомлення перехресть творчих доль своїх геніїв із чужими пробуджує великий інтерес публіки, а також наближає до розуміння неминучого «прирощення» духовного

змісту музичного мистецтва. Невипадково в схемі буття музики вчені, як-от Ю. Холопов, О. Козаренко, Л. Кондрацька, поєднують три емпіричні іпостасі митця – людину, яка співає (*homo canens*), людину, яка грає (*homo ludens*) і композитора (*homo creations*) з іпостассю музиканта-філософа – мелософа (за «Настановами» Боеція – *homo musicus* як носія певного світогляду, цінностей і традицій).

Дискусії навколо духовної світоглядності творчості українських композиторів від перехідного етапу бароко/класицизму крізь історично сформовані європейські стильові діалози залишають пріоритетним базисом філософських і теоретико-культурологічних досліджень соціологічний феномен світової культури. Протистояння між *ratio* і *emotio*, логікою та метафізикою, філософією та релігією було характерним як для української, так і для західноєвропейської музики. У працях українських філософів аксіологічне тлумачення кордоцентризму поєднувало ірраціоналізм і гуманізм і перебувало в опозиції до романського і германського раціонального гуманізму. Як справедливо зауважив Ярослав Гнатюк, «у соціально-філософському окресленні український кордоцентризм є концепцією переваги ірраціонально організованої сільської спільноти над раціонально організованим міським суспільством» [5]. Загальновідомо, що символічне уособлення протистояння між розумом і вірою або серцем стало потужним джерелом інтелектуального, культурного, мистецького взаємобміну між Україною і Європою. Що це означає для розвитку української музичної культури тепер? Саме музика – як в етнічних зразках, так і в професійній галузі – якнайширше втілює ідею європейськості України. Невипадково всесвітньовідомий український диригент Кирило Карабиць, готуючись у грудні минулого року до виконання з Національним камерним ансамблем *Kyiv Soloists* віднайдених у музичному архіві Національної бібліотеки Парижа не відомих раніше симфоній Максима Березовського, зазначив: «Березовський – один із найважливіших митців для української і європейської музичної культури. Майже всі його твори були загублені! Коли у 2016 році знайшлася перша партитура симфонії, я відчув необхідність зробити цю музику невід’ємною частиною репертуару українських оркестрів. Я досяг мети. <...> Симфонією зацікавилися диригенти, музикознавці, її вивчають студенти. Вона увійшла до української музичної спадщини. І це чудово!» [7].

Сенсаційна минулорічна подія віднайдених у Парижі інших симфоній Березовського — важливий аргумент, що підтверджує думку вченої Є. Ігнатенко про те, як мовчазні наукові гіпотези раптом, втілюючись у музичну практику, викликають не лише серію наукових дискусій, а і великий суспільний резонанс. Ім'я українського генія, майже забутого у музичній практиці, в ювілейний рік починає хвилювати всю культурну спільноту країни. Не переказуючи всі подробиці гіпотези про невідомі симфонії Березовського української музикознавиці Лариси Івченко (про це достатньо інформації в пресі), наголосимо, що стаття про фрагменти партитур двох симфоній, підписаних ім'ям Beresciollo (італійська версія імені Березовського), знайдених в архівах родини Розумовських (у фондах Національної бібліотеки імені Вернадського), була опублікована в журналі «Музика» у 1996 році. Ці партитури чекали на декілька щасливих випадковостей, які конвертували наукове дослідження 25-річної давності в музичну реальність. Лише у 2020 році серія щасливих випадковостей зробила можливим конвертувати наукове дослідження 25-річної давності та нотні партитури симфоній у музичну реальність. Диригент Кирило Карабиць, ініційований авторкою цієї статті шанувати 275-річницю з дня народження Максима Березовського, був запрошений до інтерв'ю, присвяченому світським творам Максима Березовського. На наукові гіпотези і конкретні запитання інтерв'юера, які диригент не був готовий відразу відповісти (зокрема, на його ставлення до гіпотези Л. Івченко щодо авторства симфоній XI і XIII, підписаних іменем Beresciollo, а також на вказівку місця знаходження цих партитур, виданих у Франції), Кирило Карабиць зреагував як справжній митець-практик — оперативно і результативно: на наступний день відвідав Національний архів Франції, знайшов партитури [17], зв'язався з київськими музикантами ансамблем Kyiv Soloists, авторкою інтерв'ю і Ларисою Івченко, повідомивши про свою знахідку і про намір привезти ноти в Київ, щоб виконати симфонії Березовського. Інтерв'ю стало блискавкою, що миттєво влучила в ціль. Напередодні 2021 року Кирило Карабиць полетів у Київ і виконав ці твори з музикантами ансамблю Kyiv Soloists. Якою дефініцією можна окреслити цю подію:

«випадковість», «історична закономірність», «містичне провидіння у рік 275-річниці від дня народження Максима Березовського»? Так чи інакше в останній місяць 2020 року перетнулися три важливих імпульси, як-от гіпотеза вченої, актуальне опитування музичної критикині, практична реалізація гіпотези вченої маестро Кирилом Карабицем. Митець блискавично втілює ідеї й гіпотези в життя на шляху Париж–Київ–Париж. Так чи інакше, випадковість на перетині з історичною закономірністю в ювілейний рік Березовського, підтвердила важливість комунікаційного обміну дослідників, музичних критиків і музикантів. Кирило Карабиць, опинившись у сакральному просторі Андріївської церкви геніального італійця Бартоломео Растреллі, щойно відкритого після реставрації, лише скромно зауважив: «Я опинився в потрібному місці в потрібний час» [17]<sup>1</sup>. Проте автори рецензій Концерту #Березовський275 оцінили цю подію дуже високо (від відгуків молодих музичних критиків інтернет-платформи The Claquers до стильового аналізу творів у рецензії Любові Кияновської). Ось який відгук залишила молода музична критикиня Дзвеніслава Сафьян: «Вражає неймовірно короткий час, який був потрібен для напруженої роботи над редагуванням, друком та приготуванням до виконання віднайдених партитур. Люб'язно цьому сприяли «Київські солісти», що в стислі терміни забезпечили гідне виконання та відновлення історичної правди й гордості України. Утім, як на початку століття сказав Іван Карабиць, «настав час, коли самоствердження, відчуття гордості та гідності є не амбіцією, а необхідністю, без якої ми не пізнаємо світ, а світ не пізнає нас» [20]. Музикознавиця Любов Кияновська підтвердила стильову єдність трьох симфоній у своїй рецензії на концерт із Симфоніями Березовського на перехресті конгеніальних творчих воль. Комунікація різних мистецьких контактів, «діалог різних свідомостей» (композитор-науковець, науковець-музичний критик, музичний критик-інтерпретатор) дав шанс на озвучення й інтерпретацію збережених у нотних архівах дорогоцінних фоліантів. Комунікаційний ланцюжок

<sup>1</sup> Промова Кирила Карабиця під час Концерту #Березовський275. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY>

продовжується, надаючи поштовх для рецепції віднайдених творів, дискусій науковців, подальшої ідентифікації і реставрації невідомих партитур. Новітні проекти музичних діалогів Моцарта – Березовського, Лисенка – Шопена, Барвінського – Дебюссі, Лятошинського – Шостаковича, Якименка – Стравінського окреслюють цікаву перспективу прикладного музикознавства і є прикладним створенням не лише дослідницьких лабораторій, а і дослідницько-виконавських платформ для системної концертної реалізації і презентації творчості.

Українські композитори творили в умовах «гетерогенного діалогізувального характеру національної музичної мови» як наслідку «українсько-візантійського європеїзму» [13, с. 107], – пише О. Козаренко. Українські ж митці відкривали світу феномен національної музичної мови як складника культурного простору Європи. Наприклад, Березовський і Бортнянський «засвоювали одні й ті ж правила італійської оперної й інструментальної музики. І кожен по-своєму відчував у творчості вплив італійської музики» [10, с. 70]. Супровід “Ave Maria” та “Salva Regina” Бортнянського споріднені з “Ave Verum” Моцарта. У традиціях італійських *seria* і *buffa* творилися опери «Демофонт» М. Березовського, «Сокіл», «Свято сеньйора», «Син-суперник» Д. Бортнянського, «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта. Але всупереч смакам імператорських дворів і залежно від офіційних замовлень розвиток жанрів усе-таки відбувався в дусі формування індивідуального самовизначення. Моцарт і Глюк здійснили оперну реформу. Березовський і Бортнянський створили унікальний жанр хорового концерту – символ самобутності української духовної традиції. Шанси на інтерпретацію збережених у нотних архівах партитур продовжується. Музичні діалоги українських композиторів із західноєвропейськими (наприклад, Березовський – Моцарт) вже розширилися паралелями з Мислівчеком і Галуппі в одному з найяскравіших проектів недалекого майбутнього у векторі українсько-європейської комунікації. Очікується оголошений OPEN OPERA UKRAINE і проанонсований у газеті «Дзеркало тижня» сенсаційний мистецький проєкт – прем’єра

опери-pasticcio «Демофонт». На ФБ-сторінці OPEN OPERA UKRAINE проінформувала читачів про нову постановку, що поєднає єдиним пазлом фрагменти з першої опери «українського композитора Максима Березовського, якій майже 250 років, але історії постановок в Україні до цього ще не було», і заінтригувала запитаннями на кшталт: «Що вийде, якщо зібрати разом автора першої української опери Березовського, того самого Моцарта, «Рафаеля серед композиторів» Галуппі та «божественного чеха» Мислівичека?» Народиться нова опера на старих текстах. <...>. Одне лібрето геніального Метастазіо та чотири композитори зійдуться в один наратив на сучасній українській сцені. Диригентом прем'єри стане Кирило Карабиць, режисером – Іван Уривський, а сценографом – Петро Богомазов»<sup>2</sup>. Крім того, програмна директорка Анна Гадецька визначила і дослідницьку мету цього проекту. В інтерв'ю із ZN музикознавиця наголошує: «...у 18 столітті універсальною мовою для цілого європейського світу в галузі музичного театру був формат опери-серія, до якого і звернувся Максим Березовський. Але ми жодного разу не думали саме про текст Метастазіо. Чому він був таким універсальним для всіх? Переклад лібрето, який зробила для нас пані Юлія Ковальчук, остаточно утвердив нас у головній ідеї – треба повернути саме «Демофонта» як текст! Осмислити цю історію, звертаючись до формату опери-серія, адже для наших освічених співвітчизників 18 століття природно розуміти мову цього міжнародного мистецтва, як і для чехів, австрійців, німців тощо. Зрозумівши «Демофонта», ми зрозуміємо себе в тодішньому зрізі європейської історії не окремішно, а як його частина, як учасники єдиного простору. Нам вдалося це дуже цікавим ходом, адже практика 18 століття має ще один гарний формат – pasticcio, тобто можливість на один драматичний текст підібрати музику різних авторів» [2]. Варто згадати і первинні імпульси проекту з постановкою подібної опери-pasticcio, які ведуть свою історію від інтерв'ю авторки

<sup>2</sup> Офіційна ФБ сторінка OPEN OPERA UKRAINE. URL: <https://www.facebook.com/OpenOperaUkraine>

цієї статті з диригентом Кирилом Карабицем і листуванням із програмною директоркою OPEN OPERA UKRAINE Анною Гадецькою. Зауважимо, що зацікавлення цим проєктом OPEN OPERA UKRAINE в нас не викликало сумнівів. Наприкінці грудня 2020 року, коли Кирило Карабиць прямував до Києва на концерт #Berezovsky275, блискавично зв'язалися з Анною Гадецькою, поділилася своїми міркуваннями і знайшли повну підтримку своєї ідеї<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Наводжу фрагменти нашого листування (Аделіна Єфіменко/Анна Гадецька):  
*А.Є. Ви співпрацювали з Кирилом Карабицем? Чи цікаво було би OPEN OPERA скоординувати на майбутнє ваші зусилля і наступного року зробити постановку «Демофонта» на киталт опери-pasticcio? А.Г. Із Кирилом ми знайомі, як Open Opera Ukraine з ним не співпрацювали. Думаю, що подумати над версією "Демофонта" слід. Варіант pasticcio особливо мені дуже симпатичний – тим більше, що він дозволить одразу створити міжнародний контекст. Думаю, він перспективний із різних точок зору. А. Г. Від всіх нас хочу подякувати Вам за ідею з «Демофонтом». Останні декілька днів інтенсивно її обдумували та дійшли згоди, що беремося за цей проєкт. Маємо домовленості з Кирилом. А. Є. ...Якщо ваша команда береться за проєкт – це гарантія професіоналізму. Треба думати про варіант, який я запропонувала. «Демофонтом» нараховується коло 70! Можна вибрати. Але бажано орієнтуватися на фрагменти з Мисливчekom і Моцартом. Сам Кирило Карабиць доідеї реконструкції опери М. Березовського, яку ми раніше обговорювали в інтерв'ю, поставився як справжній дослідник. Осього відповідь, намоє питання інтерв'ю, опублікованого 27.12.2020 в інтернет-газеті «Збруч»: **К. К.:** Цікаве питання. Я, до речі, нещодавно виконував у Києві, в одному з концертів оркестру «Київські солісти», з яким регулярно співпрацюю, арії з опери «Демофонт». Солоїсткою була відома українська сопрано Ольга Пасічник. Був чудовий концерт, на все життя запам'ятався! Але ми стикаємося тут з однією проблемою. Реставрація опери має починатися з наукового дослідження. Спочатку треба в'яснити, чим для самого Березовського була опера «Демофонт». До якого типу її віднести? Повноцінної опери з втраченою партитурою, чи до pasticcio? Особисто я вважаю, що треба спочатку дослідити і перевірити, чи могла існувати повна версія опери «Демофонт». Так, в оперній практиці того часу опери-pasticcio ставилися дуже часто. Можна припустити, що Березовський мав намір написати частину опери у співпраці з іншими композиторами. Також відомо, що Березовський був одним з виконавців своєї опери. Але найскладніша проблема – де далі шукати ноти. Лише після того можна говорити про постановку. В Україні музика бароко і раннього класицизму не присутня у такій мірі, як хотілося би і ситуація з постановками барокових опер – дуже велика рідкість. Проблема стосується і постановок опер Дмитра Бортнянського. Барокові опери українських композиторів треба ставити, і не лише у Києві чи у Львові, а скрізь. На цьому шляху є базато над чим працювати [7]. Пізніше, коли проєкт разом з OPEN OPERA UKRAINE запрацював, Кирило Карабиць задував про ці події на сторінці ФБ: Пам'ятаю як у грудні 2020, під час підготовки до концерту з прем'єрним виконанням новознайдених симфоній Максима Березовського (#Berezovsky275), у розмові/інтерв'ю з відомою музикознавцею Adelina Yefimenko, я не зміг знайти відповідь на запитання-пропозицію Аделіни щодо можливості реконструкції опери «Демофонт». Буквально через декілька днів після публікації нашої розмови на сайті інтернет-газети Збруч стало очевидним те, що ідея*



Новий проєкт OPEN OPERA UKRAINE обіцяє стати унікальною подією і розкрити нові вектори українсько-європейської музичної комунікації.

Загалом, такі проєкти діалогів творчості – відголосок іманентної еволюції музичного мислення, а також закономірний відбиток різних історичних етапів розвитку світової культури. Так, Бортнянський у своїй творчості «передбачив гетерогенний, діалогізувальний характер національної музичної мови, запрограмованої на її європейськість на найближчі чотири століття» [13, с. 106–107]. М. Витвицький зробив слушні стилеві узагальнення: «Творчістю Бортнянського замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована М. Березовським. А ненормальність політичного становища України призвела до того, що цей процес не завершився, а перервався на початку XIX століття» [3, с. 43]. О. Козаренко висловив точку зору стосовно тяглости української музики як «суб'єктивізації предмета мистецтва» у таких жанрах, як національна опера і психологічна мініатюра [13, с. 119]. Музика українських митців у дослідженнях науковців часто трактується як комунікативний «місток» від озвученого «інтонаційного світоспоглядання» національно-культурної аури, сконцентрованої у творчості наших предків і сучасників, до її рецепції у новітніх мистецьких проєктах. Цікавий приклад комунікації митця-креатора з аудиторією маніфестує, наприклад, творчість Володимира Рунчака. Утілений як у музиці, так і в практичній діяльності композитора образ *homo ludens* ставить в один ряд українських і західноєвропейських митців – Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Г. Малера, Р. Вагнера, М. Скорика, В. Губаренка, В. Сільвестрова, Є. Станковича. Цей список можна продовжувати до нескінченності. Засобами творчості робиться дивовижна гра-комунікація з реаліями творчого імпульсу і творчого відгуку. Сенс творчості перетворюється на комунікаційну акцію. Незапрограмовані виміри сучасного світу, які композитори майстерно вкладають у «реальність» творчого процесу, відкривають незмінну суть буття творчості древніх: «людина в

---

*з відродженням «Демофонту» почала жити та самореалізовуватись! Уже за декілька тижнів, разом із чудовою командою OPEN OPERA UKRAINE, ми почали обговорення постановки опери-pasticcio, що базуватиметься на відомому лібрето Піетро Метастазіо. Крім наявних арій Максима Березовського, наш «Демофонт» включатиме музику з однойменних творів його колег (учнів Болонської академії) Моцарта, Мисливечка та вчителя Березовського – Бальдассаре Галуппі!*

процесі гри перевтілює, або заново творить себе й навколишній світ» [11, с. 35]. Ще раніше Борис Лятошинський, передбачивши суть постмодерних експериментів, ініціював «гру з контекстами» [13, с. 147]. Під впливом Баха і Шостаковича, з одного боку, західноєвропейських романтиків від Вагнера, Шумана до Скрябіна і Штрауса – з іншого, Лятошинський розвинув інтонаційну гілку експресіонізму, досі маловідому європейським митцям [9, с. 78–82].

**Висновки.** Мистецтво маніфестує радикальні зміни через багатозначні прочитання будь-яких текстів із метою презентування парадоксів синтезу. Зараз композитори творять звуковий світ, поєднуючи непеоднане, парадокси «логіки алогізмів». Гра *homo musicus* глобалізується, занурюється в пошуки підсвідомих модуляцій сенсу творчості, загравання з банальностями, субкультурою. Розвідки науковців і музичних критиків поринули у сферу музичної комунікації. Завдяки останній мистецтвознавці отримали несподівані результати через безпосереднє спілкування з митцями, а також безпосередню участь у мистецькій продукції. Музикознавці разом із сучасними виконавцями активно включаються в процес інтерпретації, довіряючи собі, своїм правилам гри в розгортання і донесення систематичного знання про сенс творчості. Обмін знаннями відводить кожному свою функцію і сферу діяльності в мистецтві. Музикознавець, що володіє загальним ґрунтовним комплексним знань музичної історії, може «з висоти пташиного польоту» оцінити, проаналізувати, ідентифікувати різні художньо-естетичні і індивідуально-стильові системи, а також залучити до активної комунікації публіку. Мета комунікаційних векторів розвитку прикладного музикознавства вимальовується в розширенні суб'єктів комунікації – людей, що досліджують (*homo sapiens / homo scientias*), людей, що творять (*homo creations*) і музикують (*homo musicus*), людей, що слухають і дивляться – *homo videns* (глядача) і *homo audiens* (слухача). Разом творити і рефлектувати крізь призму музики необ'ємний духовний тезаурус (як власної, так і «чужих» культур) – не утопія, а активний процес музичної реальності у співпраці науковців, композиторів і виконавців-інтерпретаторів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bekker Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Schuster & Loeffler Verlag, 1918. 61 pages.

2. Вауліна Фаїна. В Україну хочуть повернути скарб Березовського. Оперу «Демофонт» поставлять в Україні вперше. Дзеркало тижня. 10 червня, 2021. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/v-ukrajinu-khochut-povernuti-skarb-berezovskoho.html>
3. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський. *За океаном. Збірник статей*. Львів, 1996. 132 с.
4. Гейзинга Й. *Homo ludens*. Москва, 1992. 464 с.
5. Гнатюк Я. Український кордоцентризм, його міфічний та метафізичний виміри. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vrpu/filos\\_psihol/2009\\_12/2.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vrpu/filos_psihol/2009_12/2.pdf)
6. Гульга А.В. О типологизации в искусстве. *Философские науки*. 1976. №2. С. 72. URL: <https://wysotsky.com/0009/382.htm>
7. Єфіменко А. Максим Березовський і Кирило Карабиць. *Інтерв'ю у журналі «Музика» від 29 грудня 2020 року*. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovskiy-i-kyrylo-karabyts/>
8. Єфіменко А. Музичні діалоги Дмитра Шостаковича і Бориса Лятошинського. *Журнал «Музика» від 6 лютого 2017*. URL: <http://mus.art.co.ua/muzychni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/>
9. Єфіменко А. «Діалоги» Д. Шостаковича і Б. Лятошинського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. № 4. С. 78-82.
10. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ, 1980, 144 с.
11. Клименко В. Возможности игровых структур в процессе интерпретации музыкального произведения. *Проблеми музичної інтерпретації*. Киев, 1999. С. 32–39.
12. Козаренко О.В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. С. 11–17.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ. 2000. 286 с.
14. Концерт #Березовський275 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY>
15. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
16. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Музичний листок*. Т. 1. Львів, 1925. Листопад. С. 2–6.
17. Макаров Ю. Повернення блудного сина. В Андріївській церкві прозвучали твори композитора Максима Березовського. 31 грудня 2021, 19:03. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/92732-povernenna-bludnogo-sina-v-andriivskij-cerkvi-prozvucali-tvori-kompozitora-maksima-berezovskogo/>
18. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма/типология поздних этапов в истории искусства. *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*. Киев, 1993. С. 55–71.

19. Пальцевич Ю. Дослідниця партесних концертів Євгенія Ігнатенко: «Наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі». Moderato. Все про класичну музику в Україні. 28 Серпня 2020. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatis-ute-shho-pochuyut-sluhachi.html>

20. Сафьян Д. Світова прем'єра симфоній Максима Березовського: «Не амбіція, а необхідність». The Claquers. 04.01.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/5764>

21. Серов А.Н. Концерты императорских театров. *Избранные статьи*. Москва – Ленинград., 1950. С. 211. (Русская музыкальная газета, 1901. № 42).

22. Сисенко А. Богдана Фроляк про місію повернення втраченої спадщини. Онлайн-Журнал «Музика» від 15 грудня 2020 року. URL: [http://mus.art.co.ua/bohdana-froliak-pro-misiuu-povernennia-vtrachenoj-spadshchyny/?fbclid=IwAR3KyMom7oAYUviR3nMfFb-hrCMSgQphrwrRld3SiD01Hq2lLk\\_RnY2NjOk](http://mus.art.co.ua/bohdana-froliak-pro-misiuu-povernennia-vtrachenoj-spadshchyny/?fbclid=IwAR3KyMom7oAYUviR3nMfFb-hrCMSgQphrwrRld3SiD01Hq2lLk_RnY2NjOk)

23. Строй І. Простір Таїни : Олександр Козаренко грає музику Лисенка. Журнал «Поступ» від 23 квітня 2003 року. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=9404>

24. Цалай-Якименко О. Захід і Берестейська унія у становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII ст.* Львів, 1996. С. 65–105.

### REFERENCES

1. Bekker, Paul. (1918) The symphony from Beethoven to Mahler. Schuster & Loeffler Verlag, Berlin, 1918. 61 pages. [in Germany].

2. Vaulina, Faina. (2021) They want to return Berezovsky's treasure to Ukraine. The opera "Demofont" will be staged in Ukraine for the first time. Mirror of the week. June 10. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/v-ukrajinu-khochut-povernuti-skarb-berezovskoho.html> [in Ukrainian]

3. Vytvytsky, V. (1996) Dmytro Stepanovych Bortnyansky. Overseas. Collection of articles. Lviv, 1996. [in Ukrainian]

4. Geisinga, Johanness. (1992) Homo ludens. Moscow. [in Russian]

5. Hnatyuk, J. (2009) Ukrainian cordocentrism, its mythical and metaphysical dimensions. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vpnu/filos\\_psihol/2009\\_12/2.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vpnu/filos_psihol/2009_12/2.pdf) [in Ukrainian]

6. Gulyga, A.V. (1976) About typology in art. Philosophical sciences. №2. S. 72. URL: <https://wysotsky.com/0009/382.htm> [in Russian].

7. Yefimenko, A. (2020) Maksym Berezovsky and Kyrylo Karabyts. Interview in the magazine "Music" from December 29. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovs-kyu-i-kyrylo-karabyts/> [in Ukrainian]

8. Yefimenko, A. (2017) Musical dialogues of Dmytro Shostakovich and Borys Lyatoshynsky. Music Magazine dated February 6. URL: <http://mus.art.co.ua/muzychni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/> [in Ukrainian]

9. Yefimenko, A. (2019) “Dialogues” by D. Shostakovich and B. Lyatoshynsky. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. №4. 78–82 pages. [in Ukrainian]
10. Ivanov, V. (1980) Dmitry Bortnyansky. Kyjiw. [in Ukrainian]
11. Klimenko, V. (1999) Possibilities of game structures in the process of interpretation of a musical work. Problems of musical interpretation. Kyjiw. 32-39 p. [in Russian]
12. Kosarenko, O. M. (1993) V Lysenko as the founder of the Ukrainian national musical language: dis .... Cand. art history. Kyjiw [in Ukrainian]
13. Kosarenko, O. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv, NTSh. [in Ukrainian]
14. Concert # Berezovsky275. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY> [in Ukrainian]
15. Kudryk, B. (1995) Review of the history of Ukrainian church music. Lviv. [in Ukrainian]
16. Ljudkewytsch, S. (1925) D. Bortnyansky and modern Ukrainian music. Music sheet. Vol. 1. Lviv. [in Ukrainian]
17. Makarov, Y. (2021) Return of the prodigal son. Works by the composer Maksym Berezovsky were performed in St. Andrew’s Church. 19:03. Public. Culture. URL: <https://suspilne.media/92732-povernennabludnogo-sina-v-andriivskij-cerkvi-prozvucali-tvori-kompozitora-maksima-berezovskogo/> [in Ukrainian]
18. Nebolyubova, L. (1993) Systemic and stylistic problems of Austro-German romanticism / typology of late stages in the history of art. Historical and theoretical problems of musical style. Kyjiw. [in Russian]
19. Paltsevych, Y. (2020) Researcher of party concerts Yevhenia Ignatenko: “Scientific work should be converted into what listeners will hear.” Moderate. Everything about classical music in Ukraine. August 28. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robotamaye-konvertuvatis-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> [in Ukrainian]
20. Safian, D. (2021) World premiere of Maxim Berezovsky’s symphonies: “Not ambition, but necessity”. The Claquers. 01/04/2021 URL: <https://theclaquers.com/posts/5764> [in Ukrainian]
21. Serov, A.N. (1950) Concerts of imperial theaters. Selected articles. Moscow.-Leningrad. Russian musical newspaper, 1901. №42. [in Russian]
22. Sysenko, A. (2020) Bohdana Frolyak on the mission of returning the lost heritage. December 15. URL: <http://mus.art.co.ua/bohdana-froliak-pro-misiu-povernennia-vtrachenoi-spadshchyny/?fbclid=IwAR3KyMom7oAYUviR3nMfFb-hrCMSgQphrwrRld3SiD01Hq2L> [in Ukrainian]
23. Sroy, I. (2003) Space of Mystery: Alexander Kozarenko plays Lysenko’s music. Progress magazine dated April 23. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=9404> [in Ukrainian]
24. Tsalai-Yakymenko, O. (1996) The West and the Brest Union in the formation of the musical Baroque in Ukraine. Brest Union and Ukrainian culture of the XVII century. Lviv. [in Ukrainian]

УДК 782:[78.089.1(44):78.071.1(44)]:78.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-2>**Ганна Євгенівна Різаєва**

ORCID ID: 0000-0003-2909-5253

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії світової музики

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

[anriza777@gmail.com](mailto:anriza777@gmail.com)

## **КОКТО – ПУЛЕНК: «ГОЛОС ЛЮДСЬКИЙ» НА ПЕРЕТИНІ ДВОХ ХУДОЖНІХ СВІТІВ**

**Мета роботи** – дослідження впливу естетики та світогляду Жана Кокто на формування творчої особистості Франсіса Пуленка, виявлення специфіки художнього світу монодрами й лібрето «Голосу людського» Кокто – Пуленка. Моноопера Франсіса Пуленка «Голос людський» (1958 рік) за однойменною п'єсою Жана Кокто стала своєрідним «вінцем» унікального з усіх поглядів сорокарічного співробітництва двох французьких митців. У 20-х роках естетика і світогляд Жана Кокто – неординарно обдарованої творчої особистості, провісника багатьох стильових напрямів європейського мистецтва ХХ століття, справили багато в чому визначальний вплив на формування композитора-початківця Франсіса Пуленка. Чимало постулатів резонансних творчих маніфестів Ж. Кокто «Півень та Арлекін» (1919 рік) і «Професійна таємниця» (1922 рік) знайшли органічне втілення в індивідуальному почерку композитора. Діапазон і глибина впливу Ж. Кокто на Ф. Пуленка величезні й дотепер практично не вивчені. **Методологія дослідження** спирається на історіографічний, біографічний та компаративний методи. **Наукова новизна.** Уперше зроблено експлікацію «Голосу людського» через виявлення своєрідності художнього світу Жана Кокто та лібрето Франсіса Пуленка, з'ясовані, з одного боку, спорідненість ярусного принципу драматургії та, із другого, концепційно інший підхід Ф. Пуленка до трактовки образу головної героїні та художньої реальності монодрами Ж. Кокто. У процесі роботи над лібрето композитор позбавляє його уточнюючих подробиць і деталей літературного першоджерела. У результаті лібрето отримує наче «другий пласт» певної недомовленості, даючи музиці можливість проявити невисловлене, подібно до закликів Ж. Кокто зробити невидиме видимим. У драматургічному плані лібрето, порівняно з п'єсою, стає стрункішим і більш «прозорим». **Висновки.** Незважаючи на визначальний вплив Жана Кокто на формування Ф. Пуленка у творчому та, деякою мірою, світоглядному аспектах, дослідження процесу роботи над лібрето «Голосу людського»

довело сміливість та глибоку оригінальність авторського прочитання першоджерела Ф. Пуленком, яке відкрило йому можливість для концептуально іншого трактування образу головної героїні та художньої реальності твору Ж. Кокто у своїй моноопері.

**Ключові слова:** Пуленк, Кокто, «Голос людський», монодрама, моноопера, лібрето, ярусна драматургія.

**Ganna Evgenivna Rizaieva, PhD, Associate Professor at the Department of World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music**  
**Cocteau – Poulenc: “The human voice” at the intersection of two imagery worlds**  
**Research objective.** The aim of the work is to study the influence of Jean Cocteau’s aesthetics and worldview on the formation of the artistic personality of Francis Poulenc and to identify the specifics of the imagery world of monodrama “The Human Voice” by Cocteau – Poulenc and its libretto. In the 1920’s, the aesthetics and worldview of Jean Cocteau, an extraordinarily gifted creative personality, a forerunner of many stylistic trends in twentieth-century European art, had a decisive influence on the formation of the composer Francis Poulenc. Many postulates of resonant creative manifestos Cocteau “Cock and Harlequin” (1919) and “Professional Secret” (1922), found an organic embodiment in the individual handwriting of the composer. The range and depth of Cocteau’s influence on Poulenc is enormous and has not been studied to this day. **The methodology** of the research is based on historiographical, biographical, and comparative methods. **The scientific novelty** lies in the explication of “The Human Voice” through the discovery of the originality of the imagery world of Jean Cocteau and the libretto by Francis Poulenc. In the process of working on the libretto, the composer deprives him of clarifying details of the literary source. As a result, the libretto receives a “second layer” of a certain unspokenness, giving the music the opportunity to express the unspoken, like Cocteau’s call to make the invisible visible. The libretto, compared to the play, becomes slenderer and more “transparent”. **Conclusions.** Despite the pivotal influence of Jean Cocteau on the formation of Poulenc as a composer, the libretto of “The Human Voice” demonstrates a certain boldness and originality of the author’s reading, which created the possibility for a conceptually different interpretation of the image of the main character and artistic reality of Cocteau’s piece in the mono-opera.

**Key words:** Poulenc, Cocteau, “Human Voice”, monodrama, monoopera, libretto, tiered drama.

**Актуальність теми дослідження.** Моноопера Франсіса Пуленка «Голос людський» (1958 р.) за однойменною п’єсою Жана Кокто стала своєрідним «вінцем» унікального з усіх поглядів сорокарічного співробітництва двох французьких митців. У 20-х рр. естетика і світогляд Жана Кокто – неординарно обдарованої творчої особистості, провісника багатьох стильових напрямів європейського мистецтва ХХ ст.,

справили багато в чому *визначальний вплив на формування* композитора-початківця Франсіса Пуленка. Чимало постулатів резонансних творчих маніфестів Ж. Кокто «Півень та Арлекін» (1919 р.) і «Професійна таємниця» (1922 р.) знайшли органічне втілення в індивідуальному почерку композитора – від утвердження прерогативи простоти особливої якості (не «як порожнечі, а як досконалості») і банальності (як особливої форми реалізму) у мистецтві до закликів «тембральної революції» у бік духових і ударних інструментів. Діапазон і глибина впливу Ж. Кокто на Ф. Пуленка величезні й дотепер практично не вивчені.

**Мета дослідження** – вивчення впливу естетики та світогляду Жана Кокто на формування творчої особистості Франсіса Пуленка, виявлення специфіки художнього світу монодрами й лібрето «Голосу людського» Кокто – Пуленка.

**Наукова новизна.** Уперше зроблено експлікацію «Голосу людського» через виявлення своєрідності художнього світу Жана Кокто та лібрето Франсіса Пуленка, з'ясовані, з одного боку, спорідненість ярусного принципу драматургії та, із другого, концепційно інший підхід Ф. Пуленка до трактовки образу головної героїні та художньої реальності монодрами Ж. Кокто.

**Виклад основного матеріалу.** Жан Кокто (1889–1963 рр.) – у багатьох аспектах унікальне явище французької культури, масштаб обдарування якого нагадує титанів епохи Відродження. Протягом більш ніж п'ятдесятирічної творчої кар'єри Жан Кокто реалізував себе як поет, драматург, театральний діяч, філософ мистецтва, хореограф, художник, скульптор, кіносценарист, режисер і продюсер. Ж. Кокто був удостоєний високих звань члена Французької і Бельгійської королівської академії, головував у журі Канського кінофестивалю в 1953 р., нагороджений Орденом Почесного легіону (1956 р.), йому присвоєно титул «Принц поетів» (1960 р.), який до нього носили лише П. Верлен і С. Малларме.

На межі 20-х рр. Ж. Кокто, який називав себе «священним чудовиськом» і «поетом-провідником»<sup>1</sup>, відіграв у житті тоді ще зовсім юного Франсіса Пуленка деякою мірою доле-

<sup>1</sup> Див.: Кокто Ж. Портрети-вспоминання 1900–1914. Санкт-Петербург, 2002 [5, с. 6] ; Кокто Ж. Дневник незнакомца. *Собрание сочинений* : в 3-х т. / Ж. Кокто. Т. 3 [3, с. 24, 310] ; Кокто Ж. Стравинский – последние новости. Приложение 1924 г. *Тяжесть бытия* / Ж. Кокто. С. 103, цит. за [10, с. 27].



носну роль «провідника» у великий світ музики<sup>2</sup>. Відомо, що Ж. Кокто мав рідкісний талант завжди бути на «передовій» мистецтва, налагоджувати й підтримувати «корисні зв'язки». У 1953 р. Ф. Пуленк, віддаючи належне, напише, що Ж. Кокто – «каталізатор генія» звільнив свого часу «Шістці» «сповнену ожинових гармоній дорогу», відзначить, що й зараз молодим музикантам дуже важливо мати на початку творчого шляху підтримку відданого і впливового друга, яким був для них Ж. Кокто [17, с. 404].

Перші композиторські кроки Франсіса Пуленка в 1917–1920-ті рр., безперечно, були «освячені» авангардними поглядами Жана Кокто і всіляко ним підтримані. Водночас цей період збігся з «підбиттям підсумків» творчих шукань етапу «шаленого модернізму» самого «покровителя»<sup>3</sup>. Квінтесенцією бунтівних творчих пошуків Жана Кокто 1910-х рр. стане його перший теоретичний «маніфест» «Півень і Арлекін. Нотатки навколо музики» (що вийшов через рік після постановки «Параду» у 1918 р.) – твір, примітний в усіх смислах. Очевидно, що його поява була спровокована неймовірним скандалом навколо «Параду», який потішив досвідченого в театральних інтригах С. Дягілева та став неприємною несподіванкою для його безпосередніх авторів. Ж. Кокто, розмірковуючи над причиною, на його думку, провальної прем'єри «Параду», блискуче сформулював у містких, сповнених іронії афористичних виразах естетику «нового мистецтва» і «нової музики».

<sup>2</sup> Блискучим початком своєї творчої кар'єри завдячували поету також Артур Онеггер, Даріус Мійо, Жорж Орік, Луї Дюрей, і Жермена Тайфер, які разом із Ф. Пуленком увійшли в історію музики як група «Шести».

<sup>3</sup> Серія кубічних автопортретів у 1909 р., зображення в кубічній техніці знаменитого льотчика Р. Гарроса в 1914 р.; лібрето за сіамською / індійською легендою балету «Синій бог»; дадаїстська поезія у збірнику «Вірші» (яка надихнула Ф. Пуленка на вокальний цикл «Кокарди»); сюрреалізм збірки «Опера» і перший сюрреалістичний спектакль «Парад» – усе це і чимало іншого створювалося молодим Ж. Кокто під знаком «виклику», який кинув йому С. Дягілев ще на самому початку їхнього спілкування: «Здивуй мене!». «<...> Ця фраза врятувала мене від кар'єри нікчеми. <...> У цей момент я вирішив померти і народитися заново». Біограф С. Дягілева Шенг Схейн вважає, що завдяки «Параду» давня мрія Ж. Кокто «здивувати Дягілева здійснилася» [9, с. 397].

Основне послання памфлету було закладене в самій назві. За поясненнями автора, Півень символізує день і світло, Арлекін – темний бік мистецтва, якої потрібно уникати. «Хай живе Півень! Геть Арлекіна!» [4, с. 9]. За всієї прозорості, легкості і начебто однозначності основного «меседжу», у ньому закладено дивовижний контрапункт, як «друге дно», яке деякою мірою екстраполюється на всю його творчість, – так званий принцип «айсберга» [10, с. 52, 82]. Основні образи Півня й Арлекіна мають дивовижний підтекст, який долучає свої обертони до основної тональності «маніфесту». З одного боку, Жан Кокто асоціював себе і свій творчий дух саме з півнем, всіляко обігрував фонетичне звучання свого прізвища у своїх есе і статтях (і в цьому контексті зрозумілим стає підсвідоме самоствердження його творчої самості в теоретичному обґрунтуванні своїх нових естетичних кодексів). З іншого – для П. Пікассо він був водночас уособленням двох сутностей: Півня й Арлекіна<sup>4</sup>. Цікавим є й той факт, що і сам Ж. Кокто не раз співвідносив митця, художника з образом Арлекіна. Наприклад, у ремарках до спектаклю «Юнак і Смерть» Жан Кокто, «проводячи свою улюблену паралель «художник – циркач, клоун, акробат, арлекін»» [10, с. 51], відзначає, що юнак, одягнутий у «вбрання Арлекіна» (забруднений олійною фарбою комбінезон). А якщо взяти до уваги той факт, що, на думку дослідників, образ Юнака абсолютно автобіографічний, іпостась Арлекіна постає своєрідним *alter ego* Жана Кокто. «Темрява», співцем якої, за словами самого поета, є Арлекін, уже в 1922 р. трактується ним в інших тональностях. «Звертаючись до самої себе, людина бачить себе як планету, у якої один бік у тіні. Поезія перебуває у цьому тіньовому боці людського тіла» (Ж. Кокто. «Новая музыка во Франции», цит. за [4, с. 168]). Увесь наступний творчий шлях Жана Кокто

<sup>4</sup> Арлекін був своєрідним «таємним» символом у взаєминах Ж. Кокто і П. Пікассо: ще від їхньої першої зустрічі в 1915 р., коли Ж. Кокто позував йому в образі Арлекіна, поет назавжди «зжився» з останнім у свідомості художника. Опосередковано це підтверджує біограф П. Пікассо А. Валлантен: «У 1955 р. Кокто обрали у Французьку академію. Коли він попросив Пікассо зробити ескіз для його шпаги академіка, художник надіслав йому цілу серію вражаючих малюнків, на всіх було зображення Арлекіна у дворогому ковпаку; на ковпаку сидів півень із довгим хвостом, що півколом спадав до ніг птаха, утворюючи ефес» [29, розд. 9].

буде присвячений пошуку балансу Світла й Темряви, апологічного й діонісійного начал, «орфізму» й «ертебізму».

Проте в будь-якому ракурсі сьогоднішнього «прочитання» цей памфлет у 1918 р. став своєрідним творчим кредо об'єднання молодих музикантів, які через два роки з подачі Анрі Колле (стаття в щотижневику “*Сомьдіа*” від 16 січня 1920 р.) стане іменуватися «Шісткою». За словами Ф. Пуленка, від цього моменту Ж. Кокто стає офіційним «глашатаєм групи» [11, с. 191].

До «офіційного» виникнення «Шістки» у 1920 р. Франсіс Пуленк був автором буквально кількох опусів, серед яких два безпосередньо пов'язані з іменем Ж. Кокто: «Тореадор» (монолог для голосу і фортепіано (1918 р.), який мав стати частиною мюзик-хольного спектаклю «Жонглери» Жана Кокто – П'єра Бертена) і вокальний цикл на вже згадані вище «Кокарди» (1919). У наступні кілька років з-під пера композитора, натхненного творчістю й особистістю Ж. Кокто, з'являються: музика до п'єси Кокто – Радіге «Незрозумілий жандарм» (1921 р.), два номери для «Молодят на Ейфелевій вежі» (“*La Baigneuse de Trouville*” и “*Le Discours du gūnūral*”, 1921 р.), “*Esquisse d'une fanfare*” (увертюра до п'ятого акту «Ромео і Джульєтти» у постановці Ж. Кокто, який до того ж грав у ній роль Меркуціо, 1921 р.). Останнім «спільним проектом» першого періоду їхньої співпраці умовно можна назвати балет «Лані» (1923 р.) Ф. Пуленка, після якого композитор «виходить на орбіту» визнаних французьких музикантів, а Кокто... Жан Кокто переживає кризу, пов'язану зі смертю близького друга Раймона Радіге, тамує біль опієм і стоїть на порозі нового етапу творчості, серед творів якого буде п'єса «Голос людський»<sup>5</sup>.

Спіраль повороту до нової естетики «зародилася» у Ж. Кокто ще у глибинах його непростих, але дуже плідних стосунків із Радіге. А. Моруа вважає, що останній «підтримав Кокто в його повороті до класицизму, він спонукав його остерегатися нового, якщо в нього надто новий вигляд, протистояти авангардистській моді і шукати зразки у старих майстрів <...>. Якщо ще нещодавно він (Кокто – Г. Р.) мчав щодуху до своїх дивних парадів, то після зустрічі з Радіге він різко загальмував,

<sup>5</sup> Тут мимоволі виникає паралель з періодом, що передував створенню однойменної опери Ф. Пуленка, – смерть його близького друга Люсьєна Рубера в 1955 р. і, як наслідок, хворобливе захоплення болезаспокійливими засобами і «вихід» із цього відчаю й напруження в музику «Голосу людського».

вирішивши звернути на шлях класицизму»<sup>6</sup>. У своєму новому маніфесті «Професійна таємниця» (1922 р.) Ж. Кокто полишає ідеї модернізму в чистому вигляді та розмірковує про **реалізм нової якості**. За Ж. Кокто, реалізм – це внутрішній душевний неспокій, глибоко особистий і приємний, з якого народжується неймовірно загадкова рівновага – мистецтво. Правда, процес творення несе в собі ризик руйнування внутрішньої гармонії. Цей момент Ж. Кокто назвав «трагічною красою гри». Щоб сталося диво бачення, треба уявляти всі об'єкти без прикрас: оголеними, безглуздими, гарними чи абсурдними, але по-справжньому **освяченими**, щоб мистецтво відбулося. Так викристалізуються філософські й художні засади знаменитого «методу Ж. Кокто» – **ірреального реалізму**, якого він буде дотримуватися надалі практично в усіх своїх творах.

У руслі нової естетики Жан Кокто ставить на театральній сцені твори, активно переосмислює «на сучасний лад» античні міфи і шедеври класики – «Антігону» (1922 р.), «Ромео і Джульєтту» (1924 р.). «Орфея» (1926 р.). А в 1927 р. на перший погляд цілком несподівано звертається до жанру «побутової психологічної драми» – створює свою першу монодраму «Голос людський». Модуляція з античних і вічних тем у сферу «мелодрам паризьких театрів» може видатися надто нелогічною. Але в тому, як Жан Кокто підходить до трактування «буденних тем», які семантичні рівні розкриває монолог покинутої Жінки, у якому концентрація граничного відчаю й безвиході сфокусована не в самих словах, а в **голосі** й інfernальній тиші пауз<sup>7</sup>, абсолютно чітко проглядається нова естетика «ірреального реалізму», що народжує нове мистецтво. «Голосом людським» Ж. Кокто практично «прорубав вікно» у постмодернізм, локалізував, сконцентрував у своєму творі мотиви, що народжувалися в епоху середини ХХ – початку ХХІ ст.: проблеми людської некомунікабельності, тотальної самотності, нездатності виразити себе, втрати індивідуальності, руйнування вічних цінностей» [10, с. 86].

<sup>6</sup> Моруа А. Жан Кокто. *Литературные портреты* / А. Моруа А. Пер. с фр. Москва : Прогресс, 1970. С. 238–239, цит. за [4, с. 28].

<sup>7</sup> У театральній постановці Ж. Кокто не планувалося ні музики, ні сторонніх шумів. Упродовж 40-хвилинного монологу звучить лише голос Жінки і в деяких паузах – телефонні дзвінки, які створюють моторошне відчуття потойбічного «вторгнення», що дає підстави французьким дослідникам вбачати в цьому прийомі жанру «чорної комедії».

«Голос людський» Жана Кокто – це не просто поетизація банальності до рівня філософського узагальнення. Це автобіографічна «сповідь» сокровенних почуттів, «гімн» незатишності людського існування у прагматичному і злому світі. Історія її виникнення сповнена нюансів, «схованих» від очей, але геніально переосмислених у художню реальність генієм Ж. Кокто. У 1926 р. в житті Жана Кокто, який ще перебував під величезним враженням від смерті Радіге, з'являється Жан Деборд – юнак-поет, який нагадує Кокто Раймона. Зв'язок із Жаком Дебордом триває два роки, і в 1928 р. останній кидає його заради зв'язку із жінкою. Усі ці події відбуваються на тлі тримісячного лікування Ж. Кокто у клініці від опіумної залежності. Він украй болюче сприймає розрив і «сублімує» внутрішню трагедію в п'єсу «Голос людський», «випускаючи з ув'язнення» через голос і тишу приховану частину себе, проявляє через головну героїню свою внутрішню Жінку (робить невидиме видимим!). І, очевидно, робить це цілком усвідомлено. Ще в «Півні й Арлекіні» Ж. Кокто писав: «У будь-якому творці обов'язково міститься і чоловік, і жінка <...>» [4, с. 14].

Можливо, саме це пояснює дещо дивний вибір першої виконавиці п'єси – майже його ровесниці, сорокадворічної актриси театру *La Comédie-Française* Бerti Бові (1887–1977 рр.). Без сумніву, вона мала непересічний талант, який рано розквітнув, але аж до своєї «зоряної ролі» у «Голосі людському» була характерною актрисою із закріпленим амплуа, за словами Ж. Кокто, виконуючи ролі дуеній, пажів і простушок. «Я дуже хотів почути місіс Бертю Бові в ролі жінки; мені видається дивним завжди бачити, як вона грає стареньких жінок і хлопчиків <...>» [12, с. 6]. На прем'єрі «Голосу людського» Поля Елюара вразила зухвалість «самооголення» автора через актрису і героїню, і він влаштував обструкцію, вигукуючи в залі звинувачення в гомосексуальності п'єси. Відомий факт, що Ж. Кокто був у захваті від витівки П. Елюара.

Глибинна побудова монодрами виконана за принципом «айсберга», видима частина якого – це любовний конфлікт (псевдоконфлікт), а прихована частина – конфлікт філософський, екзистенціальний. «Не з коханими борються герої п'єс Кокто, кричать і страждають не від болю розриву чи нерозуміння, а від тотального нерозуміння, від своєї загубленості в цьому світі <...>» [10, с. 82]. Речі стають «страшною зброєю» убивства живих людських почуттів і прихильностей у сучасному

світі, облутаному пуповиною телефонного дроту. «Мало того, що телефон небезпечніший за револьвер, його звивистий дріт висмоктує наші сили, нічого не даючи натомість» (Ж. Кокто, з передмови до «Голосу людського» [6, с. 320]).

У «Голосі людському» Жана Кокто французькі дослідники відзначають вплив жанрів трагедії, драми й «чорної комедії» [15]. За структурою – це одноактна п'єса, у якій, згідно з ремарками автора в передмові, мізансцени визначають «ту чи іншу *фазу* цього монологу – діалогу (фаза брехні, фаза телефонної плутанини, фаза «гри» у «хто винуватий», фаза самогубства, фаза «втішання коханого» тощо). У камерній за розміром п'єсі досить значна кількість таких *фаз*, нелогічна (часто-густо) зміна яких передає граничний ступінь психічного напруження ситуації. Численні «Алло!» нервовими пульсаціями сплітають і водночас розривають тканину п'єси. Але Жану Кокто все ж удається уникнути дроблення структури. «Гойдалка» станів героїні, зовнішні «вторгнення» віртуальних побічних персонажів, «розкиданість» тем і стислість реплік діалогів, оповідальні монологи, які розгорнутими «суцільними» фразами понижують градус напруги, тиша пауз, що «звучить» пронизливо, і лячне, різке клацання телефонного дзвінка – усе це підпорядковано загальній логіці драматургічного кресендо. Т. Невінчана слушно відзначає, що драматургічний розвиток у п'єсі відбувається «ступами, через ряд спадів і підйомів», її загальний малюнок складається з «нижчих і вищих» точок лінії<sup>8</sup> [8, с. 40]. Якщо графічно уявити простір «Голосу людського», складений із численних фаз вищого чи нижчого ступеня напруги, більшої чи меншої тривалості, утворюється своєрідна модель **ярусного простору** художнього світу монодрами «Голос людський». Подібно до мімодрами «Юнак і Смерть», де ярусна лінія дахів стає своєрідним обрамленням сюжету (Смерть приходять по дахах, і герої у фіналі «уходять по дахах будинків»), Жінка «іде ярусами» свого стану, приходячи до «нижньої точки», аж до візуалізації мізансценою «спуску» у фіналі: спершу вона лягає на постіль, притискаючи до себе трубку, після кількох фраз слухавка «падає на підлогу, наче камінь» (Ж. Кокто, з передмови до «Голосу людського» [6, с. 321]).

<sup>8</sup> Тема лінії, улюблена у Ж. Кокто, часто трактувалася ним як виявлення сутності предмета, людини чи явища.

Композиційна «ярусність» слугує своєрідним «каркасом» для архітектоніки твору, побудованого на «плетениці думок, пов'язаних із кризовим станом, а отже, без особливої логіки» [14, с. 3]. Стрункність архітектоніки п'єси підкреслював і Франсіс Пуленк, коли написав за кілька днів до прем'єри своєї моноопери такі рядки: «Мені потрібно було багато досвіду, щоб не порушити чудову композицію «Голосу людського», який музично мав бути повною протилежністю імпровізації. Короткі фрази Ж. Кокто такі лаконічні, такі людяні, такі дієві, що я мав писати партитуру суворо *упорядковану* і сповнену напруженого очікування» (курсив мій – Г. Р.) [16, с. 907].

Працюючи над прозовим текстом Ж. Кокто, Ф. Пуленк не зраджує своєму принципу делікатного й обережного ставлення до літературного першоджерела. В опері збережено основну ідею Ж. Кокто й образ головної героїні, логіка драматургічного розвитку в лібрето аналогічна п'єсі. Ф. Пуленк робить купюри (загалом скорочено четверту частину тексту монодрами) лише тих фрагментів, які обтяжували б лібрето непотрібними подробицями, відвертаючи увагу від основної лінії п'єси. Наприклад, це згадка про відвідання зубного лікаря і зустріч із дамою, спільною знайомою Жінки та її коханого, перший епізод розповіді про собаку (другий Ф. Пуленком значно скорочено), скорочуються фрагменти рефлексій головної героїні, які могли б надати їй рис надмірної сентиментальності (нав'язливе виправдовування коханого, сцена з рукавичками). Окрім того, Ж. Кокто погоджується навіть на купюри драматургічно важливих моментів – сон Жінки чи текст, який свідчить, що героїня знала про свою суперницю. У результаті цієї роботи лібрето, позбавлене уточнюючих подробиць і деталей, отримує наче «другий пласт» певної недомовленості, даючи музиці можливість проявити невисловлене (подібно «зробити *невидиме видимим*», Ж. Кокто). У драматургічному плані лібрето, порівняно з п'єсою, стає стрункішим і більш «прозорим».

**Висновки.** Незважаючи на визначальний вплив Жана Кокто на формування Ф. Пуленка у творчому та, деякою мірою, світоглядному аспектах, дослідження процесу роботи над лібрето «Голосу людського» довело певну сміливість та глибоку оригінальність авторського прочитання першоджерела Ф. Пуленком, яке відкрило йому можливість для концептуально іншого трактування образу головної героїні та художньої реальності твору Ж. Кокто у своїй моноопері.

8 лютого 1959 р. на сцені *l'Opéra-Comique* із приголомшливим успіхом відбулася прем'єра «Голосу людського» з Деніз Дюваль і оркестром під орудою Жоржа Претра. Кілька років опера Ф. Пуленка і драма Ж. Кокто ставилися практично водночас (звичайно, на різних сценічних майданчиках) і, незважаючи на популярність п'єси, твір Ф. Пуленка поступово «витіснив» її з театрального життя. Після паризької прем'єри моноопери «Голос людський» Жак Буржуа в *Arts* написав пророчу рецензію: «Партитура Пуленка може дати п'єсі Жана Кокто те безсмертя, яке Дж. Пуччіні дав оперою «Тосці» Віктор'єна Сарду» [13].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Валлантен А. Пабло Пикассо. Пер. с фр. Е. Гордиенко. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 445 с.
2. Кокто Ж. Избранные произведения : в 3-х т. Москва : Аграф, 2001. Т. 1 : Проза. Поэзия. Сценарии. 442 с. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto\\_-\\_Proza.\\_Poeziya.\\_Scenarii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto_-_Proza._Poeziya._Scenarii.html) (дата звернення: 10.08.2021).
3. Кокто Ж. Избранные произведения : в 3-х т. Москва : Аграф, 2005. Т. 3 : Эссеистика. 413 с. URL: <https://profilib.com/chtenie/35753/zhan-kokto-esseistika.php> (дата звернення: 10.08.2021).
4. Кокто Ж. Петух и арлекин : Либретто. Воспоминания. Ст. о музыке и театре ; подгот. М.А. Сапонов. Пер. с фр. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Каф. истории зарубеж. Музыки. Москва : Прест, 2000. 214 с.
5. Кокто Ж. Портреты-воспоминания, 1900–1914. Рис. авт. Пер. с фр. Л.В. Дмитренко. Санкт-Петербург : Лимбах, 2002. 238 с.
6. Кокто Ж. Человеческий голос : пьеса : в 1 д. Пер. с фр. Е. Якушкиной. *Петух и Арлекин : переводы / Ж. Кокто ; сост., предисл. и избр. примеч. М.Д. Яснова ; рис. авт. Санкт-Петербург : Кристалл, 2000. С. 319–334.*
7. Косачева Р.Г. Балеты французских композиторов в постановке русской антрепризы С. Дягилева : К истории русско-французских связей в балетном искусстве : автореф. дис. ... канд. исск. Москва, 1974. 14 с.
8. Невенчанная Т.С. Опера Франсиса Пуленка «Человеческий голос». Опыт интонационного анализа : дипломная работа. Киевская ордена Ленина государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; Кафедра истории советской и зарубежной музыки. Киев, 1974. 138 с.
9. Різаєва Г.Є. Опері Франсиса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2018. 251 с.



10. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. Пер. с нидерланд. Н. Возненко, С. Князькова. Москва : КолЛибри, 2012. 604 с.
11. Шкарпеткина О.Ю. Мимодрама Жана Кокто «Юноша и смерть» и ее значение в современной хореографии : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01. Москва, 2011. 183 с.
12. Шнейерсон Г. Французская музыка XX в. Москва : Музыка, 1964. 404 с.
13. Cocteau J. *La voix humaine* : pièce en un acte. Paris : Stock, 2001. 58 p.
14. Henry J.-C. *La Voix humaine* : une femme, un téléphone, un drame [Ressource électronique]. *Forum Opéra* : le magazine de l'opéra et du monde lyrique. № 12. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no12/monologues/02.htm> (дата звернення: 07.09.2021).
15. Lacombe H. Poulenc. *La Voix humaine* : Notice. *La voix humaine [Enregistrement sonore]* ; *La dame de Monte-Carlo* / F. Poulenc, comp. ; F. Lott, sopr. ; Orchestre de la Suisse romande ; A. Jordan, dir. Arles : prod. Harmonia mundi, 2001. P. 3
16. *La voix humaine*, прийсьдіє de La Dame de Monte-Carlo, рієєє de Jean Cocteau : dossier de presse [Ressource électronique] / mise en scēne de M. Paquien ; Studio-Théâtre, Paris, reprēsentations du 10 mai au 3 juin 2012. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> (дата звернення: 07.09.2021).
17. Poulenc F. *Correspondance, 1910–1963* / рієunie, choisie, рієєntēє et annotēє par M. Chimines. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
18. Poulenc F. *J'йєris ce qui me chante / йєcrits et entretiens рієunis, рієєntēєs et annotēєs par N. Southon*. Paris : Fayard, 2011. 979 p.

#### REFERENCES

1. Vallanten A. (1998) Pablo Picasso / transl. from French by E. Gordienko. Rostov-on-Don : Phoenix, 445 p. [in Russian].
2. Cocteau J. (2001) Jean Cocteau: Sel. works. [Electronic resource]: In 3 volumes. Vol. 1 : Prose. Poetry. Scripts. Moscow: Agraf, 442 p. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto\\_-\\_Proza.\\_Poeziya.\\_Scenarii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto_-_Proza._Poeziya._Scenarii.html) (accessed: 10/08/2021) [in Russian].
3. Cocteau J. (2005) Jean Cocteau: Sel. works. [Electronic resource]: In 3 volumes. Vol. 3 : Prose. Poetry. Scripts. M. : Agraf, 413 p. URL: <https://profilib.com/chtenie/35753/zhan-kokto-esseistika.php> (accessed: 10/08/2021) [in Russian].
4. Cocteau J. (2000) *Cock and Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater music and theater*: transl. from French / Tchaikovsky Moscow State. Dep. History of foreign music; prep. M. Saponov. M. : Prest, 214 p. [in Russian].
5. Cocteau J. (2002) *Portraits-memories, 1900–1914* / transl. by fr. L. Dmitrenko. Saint Petersburg. : Limbach, 238 p. [in Russian]
6. Cocteau J. (2000) *The human voice: a piece in 1 act* / transl. from French by E. Yakushkina // Cocteau J. *Cock and Harlequin*: transl. /

drafting of the foreword and selected notes by M. Yasnova ; SPb. : Kristall, pp. 319–334. [in Russian].

7. Kosacheva R. (1974) Ballets by French composers staged by S. Diaghilev's Russian enterprise. (To the history of Russian-French relations in ballet art) / Manuscript of Dissertation work ... Candidat of science, Moscow, 14 p. [in Russian].

8. Nevenchanaya T. (1974) Opera by Francis Poulenc "The Human Voice". Experience of intonation analysis: thesis / Tchaikovsky Kyiv Order of Lenin State Conservatory; Department of the History of Soviet and Foreign Music. Kyiv, 138 p. [in Russian].

9. Rizaieva G. (2018) Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity: The qualifying scientific work on the rights of the manuscript. // Ph.D. thesis in Art history in the specialty 17.00.03 "Music". – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 251 p. [in Ukraine]

10. Sjeing Sch. (2012) Diaghilev. Russian Seasons Are Forever / transl. from Dutch by N. Voznenko and S. Knyazkova. Moscow: CoLibri, 608 p. [in Russian].

11. Shkarpetkina O. (2011) Jean Cocteau's Mimodrama "Youth and Death" and its significance in modern choreography: the dissertation ... The candidate of art criticism: 17.00.01, Moscow, 183 p. [in Russian].

12. Schneerson G. (1964) French music of the twentieth century. Moscow : Music, 404 p. [in Russian]

13. Cocteau J. La voix humaine : pièce en un acte. Paris : Stock, 2001. 58 p. [in French].

14. Henry J.-C. La Voix humaine : une femme, un téléphone, un drame [Ressource électronique] // Forum Opéra : le magazine de l'opéra et du monde lyrique. № 12. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no12/monologues/02.htm> (date d'accès: 07.09.2021) [in French].

15. Lacombe H. Poulenc. La Voix humaine : Notice // La voix humaine [Enregistrement sonore] ; La dame de Monte-Carlo / F. Poulenc, comp. ; F. Lott, sopr. ; Orchestre de la Suisse romande ; A. Jordan, dir. Arles : prod. Harmonia mundi, 2001. P. 3. [in French].

16. La voix humaine, рійсїдїе de La Dame de Monte-Carlo, рїєс de Jean Cocteau : dossier de presse [Ressource électronique] / mise en scіne de M. Paquien ; Studio-Thїvtre, Paris, reprїsentations du 10 mai au 3 juin 2012. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> (date d'accès: 07.09.2021). [in French].

17. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / рїїunіe, choisіe, рїїsentїe et annotїe par M. Сїmіnes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p. [in French].

18. Poulenc F. J'їcris ce qui me chante / їcrits et entretiens рїїunis, рїїsentїs et annotїs par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p. [in French].

УДК 789.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-3>**Наталія Григорівна Данченко**

ORCID: 0000-0001-8976-1268

кандидат мистецтвознавства,

музикознавець

Національна філармонія України

anatasha78@gmail.com

## ЕЛЕКТРОННА П'ЄСА ТРЕВОРА ВІШАРТА «VOX 5»: СПОСОБИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЗВУКОВИХ ОБ'ЄКТІВ

**Мета статті** – дослідити способи трансформації звукових об'єктів електронної п'єси Т. Вішарта «Vox 5». **Методологічною основою** роботи є структурно-функціональний підхід, що дає змогу виокремити елементи акустичної матерії з загального потоку звучання. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві проаналізований відомий акустичний опус Т. Вішарта «Vox 5», а також удосконалено методику аналізу електронних творів завдяки використанню концепції Д. Смолли про континуальні звукові об'єкти жестового типу. П'єсу Т. Вішарта «Vox 5» проаналізовано з урахуванням теоретичних позицій самого композитора, який також є дослідником власної творчості. **Висновки.** З'ясовано, що тематичною основою «Vox 5» є континуальні звукові об'єкти жестового типу, які характеризуються відчутною образно-сисловою трансформацією. Протягом розгортання таких об'єктів звучання людського голосу трансформовано в аудіальні прикмети природного середовища, зокрема кінське іржання або джигжання бджолиного рою. Розглянуто процеси тембрального переходу між початковими і фінальними характеристиками звукових елементів, що забезпечуються комп'ютерними засобами, в основі яких знаходяться алгоритми фазового вокодера. Образно-сислову трансформацію у «Vox 5» реалізовано завдяки якісній зміні властивостей акустичного континуума, що веде від одного звукового символу до іншого. Ефект плавного переходу між крайніми позиціями звукового об'єкту, які впізнаються на слух як різні і навіть контрастні, досягнуто завдяки перенесенню спектрального сигналу на іншу висоту і поєднанню його з новими акустичними компонентами. Обґрунтовано, що образно-сислові трансформації континуальних звукових об'єктів жестового типу в п'єсі Т. Вішарта «Vox 5» пов'язані з програмним задумом і відтворюють враження ілюзорності, непізнаваності трансцендентального процесу створення матеріального світу з божественного голосу.

**Ключові слова:** електронний твір Тревора Вішарта «Vox 5», музикознавчий аналіз, акустична музика, трансформація звукових об'єктів, жест.

*Danchenko Nataliia Grigoriivna, PhD, Musicologist at the National Philharmonic of Ukraine*

***Electronic composition of Trevor Wishart “Vox 5”: methods of transformation of sound objects***

**Research objective** is to explore ways to transform the sound objects of T. Wishart’s electronic play “Vox 5”. **The methodology** of the study is based on the structural-functional methods, which allows to separate the elements of acoustic matter from the general flow of sound. **The scientific novelty** is that for the first time in Ukrainian musicology the well-known acoustic opus of T. Wishart “Vox 5” is analyzed, and also the technique of analysis of electronic works is improved thanks to D. Smalley’s concept of continuous sound objects of gesture type. T. Wishart’s play “Vox 5” is analyzed taking into account the theoretical positions of the composer himself, who is also a researcher of his own work. **Conclusions.** It was found that the thematic basis of “Vox 5” are continuous sound objects of the gesture type, which are characterized by a semantic transformation. During the deployment of such objects, the sound of the human voice is transformed into audible features of the natural environment, including the horse’s roar or the buzzing of a swarm of bees. The processes of timbre transition between the initial and final characteristics of sound elements provided by computer means, which are based on the algorithms of the phase vocoder, are considered. The semantic transformation in “Vox 5” is realized due to a qualitative change in the properties of the acoustic continuum, which leads from one sound symbol to another. The effect of smooth transition between the extreme positions of the sound object, which are recognizable by ear as different and even contrasting, is achieved by transferring the spectral signal to another height and combining it with new acoustic components. It is substantiated that the figurative and semantic transformations of continuous sound objects of gesture type in T. Wishart’s play “Vox 5” are connected with the program idea and reproduce the impression of illusory, unknowable transcendental process of creating the material world from the divine voice.

**Key words:** *electronic composition by Trevor Wishart “Vox 5”, musicological analysis, acousmatic music, transformation of sound objects, gesture.*

**Актуальність дослідження.** Створення акустичної музики часто пов’язане з теоретичним обґрунтуванням авангардної естетики, а також із роздумами авторів про власний творчий шлях, розвиток інструментарію та технічного устаткування, трансформацію виразових засобів у сучасних умовах і таке інше. Вивчення теоретичних робіт, котрі належать перу митців, що активно працюють у галузі електронної музики, допомагає розкриттю специфіки їх спадщини. Одним із композиторів, які поєднують мистецькі експерименти з їхнім теоретичним обґрунтуванням, є Тревор Вішарт, зробивший

чималий внесок у розвиток зазначеної галузі — як із позицій творчості, так і з точки зору наукового аналізу. Т. Вішарт — відомий британський культурний діяч, виконавець електронної музики, імпровізатор, дослідник — народився у 1946 році у місті Ліде, розташованому в північній Англії. Майбутній композитор навчався в Оксфордському університеті, а у 1973 році в Йоркському університеті отримав ступень доктора філософії. Професійні інтереси Т. Вішарта пов'язані з технічною трансформацією людського голосу, розширеними вокальними техніками, впровадженням у практику нового програмного устаткування для створення і обробки цифрового звуку. Враховуючи певні труднощі дослідження акустичної музики, викликані відсутністю традиційної нотації та тонів з визначеною висотою, вивчення творчого доробку і теоретичних робіт майстрів зазначеного жанру можна вважати актуальним.

Теоретичною базою творчих експериментів Т. Вішарта є дві його книги, присвячені електронній музиці. У книзі «Про звукове мистецтво» [7] розглядаються, в основному, естетичні проблеми жанру, проводяться аналогії з поезією, звуковими ефектами кіно та іншими областями людської діяльності, пов'язаними з музикою. У книзі «Аудіальний дизайн: простий і легкий вступ до практичної звукової композиції» [6] автор концентрує увагу на технічних питаннях створення електронної музики. Теоретична концепція Т. Вішарта заснована на слуховому підході. Композитор, за власними словами, «провів багато часу за слуханням світу, спостерігаючи природні ландшафти та події, їх структуру і взаємодію, спостерігаючи за мовою та вербальним спілкуванням, а також працюючи з криками тварин і птахів» [7, с. 3–4]. Т. Вішарт ставить на перше місце творчу інтуїцію, стверджуючи, що «будь-яка музична процедура має бути підтверджена за допомогою неупередженого прослуховування» [7, с. 125]. Обґрунтовуючи свої ідеї, митець спирається на концепцію Д. Смоллі [4], чий підхід до аналізу складових елементів акустичної музики узагальнює досвід вивчення багатьох творів відповідного жанру. Музикознавчий аналіз «Vox 5» міститься у статті Т. Вільямса [5]. Дослідник розглядає програмний задум, звукові об'єкти і композиційні ланки п'єси, а також програмне устаткування, що використовує композитор. Відзначаючи модифікацію акустичних комплексів як основу авторського задуму, Т. Вільямс

майже не розглядає процеси функціонування таких комплексів і конкретні способи їх трансформацій.

**Мета статті** – дослідити способи трансформації звукових об'єктів електронної п'єси Т. Вішарта «Vox 5».

**Методологічною основою** роботи є структурно-функціональний підхід, що дозволяє виокремити елементи акустичної матерії з загального потоку звучання.

**Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві проаналізовано відомий акустичний опус Т. Вішарта «Vox 5», а також удосконалено методику аналізу електронних творів завдяки використанню концепції Д. Смоллі про континуальні звукові об'єкти жестового типу.

**Виклад основного матеріалу.** Електронний опус Т. Вішарта «Vox», написаний між 1980 і 1988 роками, є циклом з шістьох частин, кожна з них може виконуватися окремо як самостійний твір. У центрі всіх частин «Vox» знаходиться голос у сукупності своїх сторін: мовної, фонетичної, семантичної, вокальної. Предметом дослідження у статті вибрано єдину акустичну частину циклу – «Vox 5».

Композиторська партитура «Vox 5», розширена і уточнена Т. Вільямсом, не є призначеною для виконавців і, на думку вченого, «дає можливість тільки досліджувати музику, а не реконструювати її» [5, с. 7]. Т. Вільямс визначає таку партитуру як «мапу», єдиним завданням якої є проведення слухача «місцевістю» [5, с. 7]. У партитурі графічні символи акустичних подій розташовані послідовно, що допомагає слухачам слідкувати за звучанням музики. Така візуалізація основних звукових об'єктів доповнюється їхнім словесним описом зі вказівкою хронометражу звучання. Також для концертного виконання п'єси передбачено відображення необхідних показників гучності.

Основою твору Т. Вішарта є континуальні акустичні об'єкти, чії грані часто приховані у безперервному потоці звучання. Такі масштабні сонорні блоки Д. Смоллі називає «рухами» і пропонує аналітичний апарат для їхнього дослідження [4]. Континуальні акустичні об'єкти Д. Смоллі розподіляє на дві групи: текстурні і жестові [4]. В основі диференціації знаходиться специфіка образної трансформації музичної тканини. А. Смирнов зазначає, що текстура і жест – «поняття не структурні, а скоріше фактурно-сміслові [...] Жест – це дія, спрямована від старої мети до нової [...] обговорюючи звукові

перетворення в музичному контексті, ми маємо справу саме з жестом. Текстура — це тканина, будова; внутрішні поведінкові патерни; розгорнуті характеристики безперервного звуку» [1]. Текстури об'єкти у звуковому континуумі зосереджують увагу слухачів на внутрішніх «мікроскопічних» змінах. Жестові об'єкти, навпаки, передбачають якісне перетворення музичної тканини, її образну трансформацію. Одним з перших прикладів використання континуального звукового об'єкту жестового типу А. Смирнов вважає твір Джонатана Харві «Mortuos Plango, Vivos Voco» (1980), у якому «звук удару дзвону немовби розчиняється у звуці голосу дитини, що співає, так, якби це був звичайний тембральний перехід» [1].

Д. Смоллі вважає музичний жест відображенням безпосереднього жесту музиканта-виконавця [4]. Таку думку підтримує і Т. Вішарт: «Жест — це артикуляція континууму [...] музичний жест проявляється у внутрішній морфології звукових об'єктів, а також у загальному формуванні груп, фраз тощо» [7, с. 17]. Композитор розглядає жести у таких площинах: 1) однорідність — неоднорідність; 2) взаємодія — незалежність [7, с. 121]. Смыслову трансформацію, яка є атрибутом жесту, Т. Вішарт називає «динамічною морфологією» [7, с. 112]. За словами композитора, «Морфологія інтелектуально-фізіологічних жестів (аспект людської поведінки) може бути безпосередньо переведена на морфологію звукових об'єктів під впливом дії гортані або мускулатури та інструментального перетворювача» [7, с. 17].

Зміни всередині жесту, за Т. Вішартом, нерозривно пов'язані з так званою «тембральною трансформацією» [7, с. 123]. Тембр у традиційній музиці, на думку композитора, розглядається як вторинний у відношенні до висоти і ритму: «тембр транслюється у спеціально оброблені акустичні інструменти і адаптований до логіки архітектури висоти тону/тривалості» [7, с. 78]. Однак тембр — це багатомірне явище. Зокрема, саме тембральна схожість звукових об'єктів дозволяє віднести їх до спільної класифікаційної групи: «близькі один до одного тембральні об'єкти у багатомірному тембровому просторі сприймаються як пов'язані» [7, с. 81].

На думку Т. Вішарта, саме спрямовані зміни у тембровому просторі є головним предметом композиторської роботи в акустичній музиці [7]. Розглядаючи «безперервний простір» тембрового континуума як своєрідний «нескінченний туман,

що розповсюджується у всіх напрямках» [7, с. 82], композитор шукає способи роботи з ним, звертаючись до інших сфер людської діяльності, наприклад, до математичної дисципліни топології, фізичної теорії турбулентності і теорії катастроф [7]. Трансформацію континуальних звукових об'єктів з однієї тембральної області в іншу Т. Вішарт називає «прогресією» [7, с. 81], а явно чутний перехід від однієї категорії звукових об'єктів до іншої визначає як темброву модуляцію або модуляцію у тембровому просторі, вважаючи, що «модуляція між різними наборами тембрів може використовуватися як основа для великомасштабної архітектури твору» [7, с. 81]. Такими звуковими перетвореннями – вузловими точками музичної структури – можуть бути як значущі звукові об'єкти, що зазнають процесу смислової модифікації, так і переходи між різними акустичними комплексами. Етапи тембральної трансформації, пов'язані як зі зміною властивостей музичного континууму, що проходить через різні стани, так і з процесом переходу від одного об'єкту до іншого в умовах безперервного сонорного потоку, мають ключове значення для вивчення акустичних творів з переважанням звукових об'єктів жестового типу. На відміну від дискретних структур, в континуальному акустичному об'єкті трансформаційні етапи, що вказують на зміни образно-смислового наповнення у процесі розгортання, виявити досить складно.

В основі «Vox 5» Т. Вішарта заходяться розгорнуті тривалі звучання, позначені образно-смисловою трансформацією музичного матеріалу, тобто об'єкти-жести за термінологією Д. Смоллі, якої дотримується і сам Т. Вішарт [4; 7]. Першим етапом аналітичного проникнення у структуру електронної композиції є виявлення значущих акустичних елементів. Незважаючи на майже повну відсутність пауз і цезур, континуальні звукові об'єкти «Vox 5» досить чітко відокремлені один від одного завдяки природному походженню і упізнаваному позатекстовому джерелу. Полярними точками образної трансформації континуальних музичних елементів, що свідчать про їхнє жестове наповнення, ми будемо вважати впізнавані природні звучання, що знаходяться на початку і наприкінці масштабного акустичного об'єкту, між якими відбувається процес тембрального переходу. Такі структури, що розгортаються у часі, а також відношення між ними, виступають у єдності двох аспектів – власне музичного і позамузичного.



Однак, як стверджує Т. Вішарт, «ми не повинні думати про два аспекти звукового ландшафту [...] як про різні речі, а як про додаткові аспекти структури, що розгортається» [7, с. 166].

В основі п'єси лежать природні («конкретні» за термінологією Т. Вільямса) звучання реального світу, записані та оброблені за допомогою комп'ютерних програм. Т. Вільямс вказує, що у центрі смислової концепції «Vox 5» знаходиться образ індуїстського бога Шиви, який створює світ завдяки власному «надголосу» [5, с. 8]. Трансцендентний «надголос», втілений у конкретних вокальних техніках, трансформується у різні звучання реального навколишнього середовища, наприклад, шум юрби, звук грому, дзиччання бджолиного рою, кінське іржання. Основні звукові образи, такі як людський голос, крики птахів і тварин, чітко упізнаються на слух, однак більш абстрактні текстири, що, за словами Т. Вішарта, також утворені з голосової основи, можуть бути сформовані відповідними студійними методами і модифіковані аж до повного приховування прототипу [7, с. 164]. З точки зору використаних композитором джерел, у «Vox 5» можна виділити наступні групи звукових об'єктів: 1) звуки, витоком яких є людський голос: окремі фонемі, фрагменти етнічних вокальних технік, шум юрби тощо; 2) звуки тварин: кінське іржання, крики ворон, гул бджолиного рою; 3) звуки природи: вітер, грім, дощ. До першої групи Т. Вільямс відносить також звуки, що мають опосередкований зв'язок з голосом, наприклад, дзвіночки, клацання і звуки пострілів, стверджуючи, що це «стає очевидним, якщо слухати на повільнішій швидкості» [5, с. 9]. Деякі з вибраних музичних прототипів мають яскраве символічне значення. Наприклад, грім, за словами Т. Вільямса, використовувався у «Vox 1» як образ творіння: «Це один з найпотужніших і найемоційніших звуків природи. І, з шумом вітру і дощу, це звук народження і смерті світу [...] Твір завершується символом росту – дощем. Або це схоже на Ноїв потоп, де це затоплення старого злого світу для нового початку? Очищення? Метафоричних прочитань нескінченна кількість» [5, с. 10].

Загальному принципу трансформації підпорядковані способи технічної реалізації жестових звукових об'єктів, що знаходяться в основі «Vox 5». П'єсу написано у комп'ютерному середовищі за допомогою алгоритмів фазового вокодера [3], такий підхід композитор вперше використав у процесі роботи над «Vox 5» у

паризькій студії IRCAM [5]. Фундамент технологічного процесу складає спектральна обробка сигналу, яка, згідно з авторським задумом, повинна зберігати впізнаваність природного джерела. Плавний перехід між двома звуками відтворюється шляхом спектральної інтерполяції, яка здійснюється за допомогою фазового вокодера. Т. Вільямс описує цей процес так: «звук у частотній області аналізується в 513 вікнах, кожне з яких відображує приблизно дві мілісекунди звуку. Щоб розгорнути час, програма “дивиться у вікно”, а потім утворює нове вікно такої ж довжини, що й початкове, отже тепер вікон більше. Відповідні дані інтерполюються до нових вікон» [5, с. 11].

Т. Вільямс відзначає тричастинну структуру «Vox 5» [5]. У невеликих за розміром крайніх частинах переважає розвиток природних звуків. Розгорнутий центральний розділ складається з низки епізодів, кожен з яких включає жестовий акустичний об'єкт, що трансформується у реальні звуки навколишнього середовища – кожного разу різні, але завжди впізнавані. Разом з тим, дослідник виділяє прикмети дво-частинної композиційної структури: «Твір можна розділити на дві майже рівні половини, розділені єдиним мовчанням усередині п'єси: перша половина 1'16–2'41; друга половина 2'42–4'18. І перша, і друга частини діляться на низку епізодів, кожен з яких починається голосовим об'єктом» [5, с. 9].

Проаналізуємо першу частину п'єси (0'00–1'16), звернувши увагу на звукову реалізацію складного музичного образу. Акустичне рішення вступного розділу пов'язане з відтворенням широкого природного ландшафту, де панує вітер і далекі крики пташиної зграї. Відкритий простір сповнений відчуттям тривоги і очікування. Подібне відчуття формується завдяки охопленню широкого діапазону – від 100 до 10000 Гц, сповненого тихим і розрідженим електронним шумом. Такий шум сконцентровано між окремими фактурними пластами. Басову основу звучання складає електронний континуум з періодичним згущеннями, вище за який розгортаються дві паралельні вузькі смуги, чиє звучання нагадує свист. Вони починають рух у високому регістрі, а потім поступово, протягом шістнадцяти секунд, знижуються, одночасно розсіюючись. Також у нижньому фактурному пласті звучать два записаних звуки чоловічого голосу, які на слух сприймаються як зітхання або стогін. Ці фрагменти дуже схожі, але мають різний висотний профіль.

Відчуття тривоги утворюється також завдяки використанню звуку вітру. У природі вітру властива невидима присутність, він «підступний і двозначний. Без його тактильного тиску на обличчя або тіло ми навіть не можемо сказати, з якого боку він дме. Тому вітру не можна довіряти» [7, с. 176]. Відчуття вітру утворюється завдяки паралельному звучанню декількох звукових смуг різної щільності з періодичним згушенням і розрідженням, а також завдяки зміні їх висотного профілю. За словами композитора, у безперервних акустичних об'єктах, що мають досить постійну масу, до яких належить вітер, ефект поступового підвищення або зниження висоти досягається використанням фільтрів. Аналогічні технічні рішення здійснюються для досягнення ефекту відкриття та закриття [7, с. 182].

Новий фактурний пласт додається на чотирнадцятій секунді, він представляє собою запис звуків, що видає вороняча зграя, яка летить високо у небі. Композитор присвятив багато часу систематизації акустичних характеристик пташиної зграї: «...коли колонія тварин чи птахів потривожена (наприклад, хижак), сумарна маса окремих звуків має дуже характерну морфологію – вона починається з окремого гучного крику, висота і амплітуда якого дуже швидко зростає до максимуму. [...] При цьому запускається безліч інших криків, поки не буде створена ціла маса окремих криків. Потім він поступово розсіюється, стає менш щільним і, можливо, [...] більш віддаленим і зниженим за висотою» [7, с. 185]. На початку «Vox 5» композитор електронними засобами змінив природні закономірності звучання джерела. Крики воронячої зграї нарастають, стають гучнішими, переплітаються з посиленним звучанням вітру і щільно заповнюють широкий частотний діапазон. Початковий розділ композиції завершується гучним інтенсивним звучанням, котре рівномірно охоплює спектральний простір.

Важливою складовою жестового звукового об'єкту є процес трансформації, що полягає у переході між контрастними образно-смысловими позиціями. Розглянемо трансформацію звукового об'єкта (2'13–2'40), який знаходиться в одній з композиційних секцій середнього розділу твору. Об'єкт починається звучанням низького чоловічого голосу на звуці «и». Вузька смуга сонорної основи зосереджена у низькому регістрі. Значна амплітуда коливань, що нагадує вокальне вібрато, і поступове підвищення висоти органічно поєднуються з

додаванням до голосової палітри пролонгованого вокального звука «z» (2'20). Протягом декількох секунд зазначений сонорний комплекс трансформується у дзижчання бджолиного рою. При цьому звук «z» продовжує тривати, однак він поступово оновлюється: акустична маса розширюється, набуває дифузності і чітко вираженого ореолу, який П. Шеффер називає гармонічним тембром [2, с. 168]. До зазначеного сонорного комплексу додається його інтерпольований «двійник», аналогічний за будовою, але розташований вище, котрий поступово розпорошується по верхніх частотах. Саме додавання до нижньої основи «z» розпорошених сонорних «хмар» у верхньому регістрі утворює звук дзижчання бджолиного рою. Т. Вільямс називає проаналізований фрагмент класичним прикладом роботи алгоритмів вокодера: «Це два дуже різних звуки. Однак, слухаючи цю трансформацію, ми не відчуваємо істинної точки відправлення або повернення, бо її немає. Перехід відбувається так гладко, що нам залишається лише здогадуватися, що саме зараз звучить – голос чи бджоли. Різниця в тому, що в аналоговій студії у нас було б два окремих звука, і, по мірі того як один згасав, другий поступово підсилювався, але це були б дві окремі лінії. У комп'ютері ж присутній один безперервний звук» [5, с. 11].

**Висновки.** Тематичною основою «Vox 5» є континуальні звукові об'єкти жестового типу, які характеризуються відчутною образно-смісловою трансформацією. Тричастинна структура п'єси пов'язана з програмним задумом. У крайніх розділах переважають музичні об'єкти, джерелами яких є природні звучання: вітер, пташина зграя, грім, дощ. Такий вибір прототипів асоціюється з існуванням світу без людського буття. Ініціація процесу творіння простежується у масштабній центральній частині, де присутня низка акустичних комплексів, в кожному з яких звучання людського голосу трансформується в аудіальні характеристики природного середовища. До голосових імпульсів, що ініціюють звукові об'єкти, належать окремі сталі утворення на кшталт зітхань та стогонів, а також елементи етнічних вокальних технік, наприклад африканська техніка улюлячії (ululation). Фінальними віхами трансформації музичних об'єктів є звучання навколишнього світу, зокрема кінське іржання або дзижчання бджолиного рою.

Процеси тембрального переходу між початковими і фінальними характеристиками звукових елементів забезпечуються

комп'ютерними засобами, в основі яких знаходяться алгоритми фазового вокодера. Вони здійснюють інтерполяцію і спектральне перетворення сигналу, що проявляється в його перенесенні на нову висоту й поєднанні з новими акустичними компонентами. Так досягається ефект плавного переходу між крайніми позиціями звукового об'єкту, які упізнаються на слух як різні і навіть контрастні. Образно-сміслова трансформація у «Vox 5» реалізується у музичному матеріалі якісною зміною властивостей звукового континуума, що веде від одного впізнаваного символу до іншого. Процес перетворення музичної тканини відбувається майже непомітно для слуху. Композитор свідомо приховує момент переходу від одного стану до іншого, розтягуючи його у часі за допомогою спектральної інтерполяції сигналів і додавання до них нового матеріалу. Трансформації континуальних звукових об'єктів жестового типу в п'єсі Т. Вішарта «Vox 5» складають враження ілюзорності, непізнаваності трансцендентального процесу створення матеріального світу з божественного голосу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Смирнов А. Спектрморфология. URL : <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> (дата звернення 04.07.2021).
2. Chion M. Guide to Sound Objects / trans. from French J. Dack, Ch. North. URL: [https://monoskop.org/images/0/01/Chion\\_Michel\\_Guide\\_To\\_Sound\\_Objects\\_Pierre\\_Schaeffer\\_and\\_Musical\\_Research.pdf](https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf) (date of requeste 04.07.2021).
3. Phase vocoder. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Phase\\_vocoder](https://en.wikipedia.org/wiki/Phase_vocoder) (date of requeste 04.07.2021).
4. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/205605026.pdf> (date of requeste 04.07.2021).
5. Williams T. Vox V by Trevor Wishart. The analysis of an electroacoustic tape piece. *Journal of Electroacoustic Music*. 1993. Vol. 7 (1). p. 6–13.
6. Wishart T. Audible design. A plain and easy introduction to practical sound composition. Yorkshire : Orpheus the Pantomime Ltd, 1994. 139 с. URL: [http://www.trevorwishart.co.uk/AUDIBLE\\_DESIGN.pdf](http://www.trevorwishart.co.uk/AUDIBLE_DESIGN.pdf) (date of requeste 20.08.2020).
7. Wishart T. On Sonic Art / ed. S. Emmerson. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1996. 357 с. [https://monoskop.org/images/2/21/Wishart\\_Trevor\\_On\\_Sonic\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/2/21/Wishart_Trevor_On_Sonic_Art.pdf) (date of requeste 04.07.2021).

**REFERENCES**

1. Smirnov, A. (n. d.). Spectromorphology. Retrieved from <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> [in Russian].
2. Chion, M. (n. d.). Guide to Sound Objects. (J. Dack, Ch. North Trans). Retrieved from [https://monoskop.org/images/0/01/Chion\\_Michel\\_Guide\\_To\\_Sound\\_Objects\\_Pierre\\_Schaeffer\\_and\\_Musical\\_Research.pdf](https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf) [in English].
3. Phase vocoder. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Phase\\_vocoder](https://en.wikipedia.org/wiki/Phase_vocoder) [in English].
4. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes // Organised Sound. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. <https://core.ac.uk/download/pdf/205605026.pdf>. [in English].
5. Williams, T. (1993). Vox V by Trevor Wishart. The analysis of an electroacoustic tape piece // Journal of Electroacoustic Music. Vol. 7 (1). p. 6–13. [in English].
6. Wishart, T. (1994) Audible design. A plain and easy introduction to practical sound composition. Yorkshire: Orpheus the Pantomime Ltd. Retrieved from [http://www.trevorwishart.co.uk/AUDIBLE\\_DESIGN.pdf](http://www.trevorwishart.co.uk/AUDIBLE_DESIGN.pdf) [in English].
7. Wishart, T. (1996). On Sonic Art. Editor S. Emmerson. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. Retrieved from [https://monoskop.org/images/2/21/Wishart\\_Trevor\\_On\\_Sonic\\_Art.pdf](https://monoskop.org/images/2/21/Wishart_Trevor_On_Sonic_Art.pdf) [in English].

УДК 783.4.071.1(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-4>**Юлія Миколаївна Іванова**

ORCID: 0000-0001-5529-5713

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри хорового диригування та академічного співу  
Харківської державної академії культури  
[ivochkajulia843@gmail.com](mailto:ivochkajulia843@gmail.com)

## МОЛИТВА «БОГОРОДИЦЕ ДІВО, РАДУЙСЯ» У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

**Мета роботи** – дослідити та проаналізувати жанрово-стилістичні та текстові особливості використання молитви «Богородице Діво, радуйся» у творчості українських композиторів. **Методологія дослідження** спирається на аналітичний метод, використаний для опрацювання наукової літератури; історичний – для вивчення соціокультурних компонентів творчості композиторів, музично-теоретичний – застосований для аналізу хорових творів. **Наукова новизна** роботи полягає в зібранні та аналізі творів українських композиторів на текст даної молитви. У роботі стисло охарактеризовано твори А. Веделя, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, А. Гнатишина, а також твори сучасних композиторів Г. Гаврилець, Б. Фільби, Р. Толмачова та інших митців. Розглянуто особливості реалізації молитви деякими суто церковними сучасними композиторами (В. Файнер). **Висновки.** У статті доведено, що молитва «Богородице Діво, радуйся» зайняла вагомe місце та органічно ввійшла у сферу творчої діяльності українських композиторів як попередніх століть так і сьогодення. Образ Богородиці у творах отримує різні відтінки (від відчуття радісної урочистості до інтонацій спокою та світлої скорботності), що залежать від індивідуального світосприйняття композитора. Композитори попередніх століть тяжіють до обмеження музично-виразних засобів, що виводить на перший план літературний текст молитви. Незважаючи на прагнення розширити коло музично-виразних засобів, композитори, знаходячись у рамках змісту церковної молитви, дотримуються певних музичних канонів, характерних для церковної музики. Автори створюють мелодії близькі до старовинних церковних наспівів, використовують діатонічні лади, вільну ритмічну організацію, хорову педаль, відтворюючи неповторний колорит духовної музики.

Останні десятиріччя характеризуються появою нових яскравих композицій, вільних від канонічних правил, що дає змогу композиторам повніше розкрити свою індивідуальність у сакральній сфері. До таких творів належать хори В. Сильвестрова, М. Шука, І. Щербакова, В. Польової.

На загальному композиційному рівні музичне втілення молитви «Богородице Діво, радуйся», як правило, уникає конфліктності. Ця молитва реалізується композиторами лише у формі хорової мініатюри, що зумовлено сокровенним та ємним змістом даного тексту.

**Ключові слова:** образний зміст, молитва і музика, духовна творчість, музично-виразні засоби.

*Ivanova Yulia Mykolayivna. Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department Choral Conducting and Academic Vocal of the Kharkiv State Academy of Culture*

### **Prayer “Богородице Діво, Радуйся” (Ave Maria) in the Work of Ukrainian Composers**

**Research objective.** The aim of the work is to investigate and analyze the genre, stylistic and textual features of the usage of the prayer “Богородице Діво, Радуйся” (Ave Maria) in the works of Ukrainian composer. **The research methodology** is based on the analytical method used to study the scientific literature; historical used to study the socio-cultural components of the composers’ work, musically theoretical used to analyze choral works.

**The scientific novelty** of the work consists in the collection and analysis of musical compositions by Ukrainian composers based on the text of this prayer. The work briefly describes the works of A. Vedel, K. Stetsenko, M. Leontovich, Ya. Yatsinevich, A. Gnatchishin, as well as the works of contemporary composers G. Gavrillets, B. Filts, R. Tolmachev and others. Features of the implementation of prayer are considered by some purely ecclesiastical contemporary composers as V. Feiner.

**Conclusions.** The article proves, that prayer “Богородице Діво, Радуйся” (Ave Maria) took the considerable place and organically joined the sphere of work of the Ukrainian composers both as previous centuries and present time. Image of The Virgin (Богородица) in works gets different tints (from feeling of glad triumph to intonations of calmness and light sorrow) that depends on the composer’s individual perception of the world. The composers of previous centuries gravitate to limit the musically-expressive facilities, that highlights the content of this prayer. Though the composers are tending to expand the circle of musical and expressive methods they hold certain musical canons and remain in the framework of the church musiccontent. The authors create melodies close to the old church tunes, they use diatonic frets, free rhythmic organization, choral pedal, reproducing the unique flavor of sacred music. Recent decades have been characterized by the emergence of new bright compositions free from canonical rules, which allows composers to reveal their individuality in the sacred sphere more fully. Such works include choirs by V. Silvestrov, M. Shukh, I. Shcherbakov, and V. Polevoy. At the general compositional level, the musical embodiment of the prayer “The Virgin Mary, Rejoice” avoids conflict as a rule. This prayer is implemented by composers only in the form of a choral miniature. This is due to the holy and inclusive content of this text.

**Key words:** figurative content, prayer and music, spiritual creativity, musically expressive means.



**Актуальність теми дослідження.** Сучасне життя сповнене стресів та різноманітних проблем, що оточують людину з різних боків. Саме у період катаклізмів та суцільних негараздів суспільства у людини виникає потреба знаходження певної опори, стрижня, що дає їй можливість протистояти проблемам сучасного світу, зберегти культуру та духовні цінності. Результатом таких духовних пошуків людини стає звернення до молитов. За християнським світосприйняттям Божа Матір є головною заступницею людства, вона є шанованою та популярною, має велику силу. Тому молитва посіла вагоме місце та органічно увійшла у сферу творчості українських композиторів як попередніх століть, так і сучасних. Предметом дослідження статті стали хоріві твори українських композиторів на текст молитви «Богородице Діво, радуйся».

**Мета статті** – виявити жанрово-стилістичні та текстові особливості використання молитви «Богородице Діво, радуйся» у творчості українських композиторів.

**Наукова новизна** полягає в тому, що у статті зібрано та проаналізовано твори українських композиторів на текст даної молитви, виявлено тенденції композиторського мислення, характерні для реалізації молитви «Богородице Діво, радуйся».

**Методологічну основу дослідження** становлять: аналітичний метод, використаний для опрацювання наукової літератури; історичний – для вивчення соціокультурних компонентів, музично-теоретичний – застосований для аналізу музичних творів.

**Виклад основного матеріалу.** Молитву «Богородице Діво, радуйся» у християнській обрядовості називають ангельським привітанням за символікою першої частини – привітання Архангела Гавриїла, яке пролунало для Пресвятої Діви Марії в час Благовіщення. Молитва є складовою «Всенічної» і завершує її першу частину – «Вечірню». У Київській Русі музичне оформлення молитви з'являється у XI ст. і відповідає загально-церковним традиціям: спочатку одноголосні розспіви; з XVI ст. – багатоголосні. Світову популярність отримав твір «Богородице Діво, радуйся» С. Рахманінова.

Українськими композиторами написано велику кількість творів на текст «Богородице Діво, радуйся», деякі з них призначені тільки для богослужіння, а інші, органічно увійшли до концертної практики хорових колективів України. Образ Богородиці у творах отримує різні відтінки: з одного боку, це відчуття радісної урочистості, з іншого – інтонації спокою та світлої скорботності.

Серед українських композиторів XVIII ст. гідне місце посідає твір Артемія Веделя, що успадковує традиції партесного співу. Велика увага приділяється розспівам, що надають образу урочистості – мелодія ніби розквітає та наповнюється світлом. А. Ведель поступово нарощує хорову звучність, що призводить до збільшення напруги, яка розряджається на останньому мажорному акорді у дусі бахівських кадансів. Твір Кирила Стеценка «Богородице Діво» є частиною «Всенічної» (1921 р.), він успадковує традиції православної духовної музики того періоду. Характеру твору притаманна вишукана простота та загальна просвітленість колориту (тема доручена жіночим голосам, які звучать досить розмірено, у терцію). У творі яскраво відображені характерні риси творчості композитора, такі як багатство тембрових барв, гнучкість та виразність мелодії, прозорість та легкість фактури. Композитор не визначає темп твору, надаючи певну свободу інтерпретування для виконавців. У цьому піснеспіві головним діючим засобом є мелодика, яка підпорядковується слову. Чоловічі голоси відіграють роль органного пункту, що споріднює твір зі старовинними розспівами. В останній фразі «бо ти породила Спаса душ наших» чоловічі та жіночі голоси вступають імітаційно, створюючи більш динамічний розвиток музичної тканини. Динамізації сприяє також відхилення у тональність II ступеня спорідненості у заключному кадансі. Тривалості відіграють важливу роль у логічному мисленні фрази. Яскравим прикладом цього служить 2 такт, де довгі тривалості сприймаються як завершення думки.

Даний піснеспів містить у собі тип простої гармонізації, з поліфонічною фактурою (підголоскова). Вступи та проведення кожної імітації прослуховуються у загальному музичному потоці, підкреслюючи ніжний світлий образ Богородиці.

Музичній тканині властиві типові інтонації, які є характерними для українського фольклору (оспівування основного тону). Найпростіша структура, чіткість та стрункість композиції, ясність тонально-ладового руху, логіка голосоведіння відповідає виразному звучанню. Цей піснеспів містить велику кількість штрихових та динамічних позначень композитора, які надають виразності образу. Акценти у першому такті створюють ефект «саява», хвилеподібного фразування.

«Богородице Діво, радуйся» Миколи Леонтовича суттєво відрізняється від багатьох композиторських інтерпретацій

названого тексту, бо несе в собі три різних настрої, що відображаються на малій ділянці форми. Перша фраза молитви має спокійний, оповідальний характер, друга – «Благословенна ты в женах» будується на речитативних інтонаціях і звучить досить приглушено. Третя фраза має піднесено-урочистий настрій завдяки яскраво вираженому гомофонно-гармонічному складу, стрибкам на кварту в мелодії, що споріднюють твір із панегіричними кантами XVIII ст. Можливо, композиторові вдалося відтворити патріотичний дух українського народу з його широю релігійністю. Створенню урочистості твору сприяє тональність E-dur, яка надає музиці яскравості, піднесеності та величі.

Традиції українських солоспівів характерні для твору Якова Яциневича. Цей твір вирізняється рідкісною красою та одухотвореністю. Мелодичний малюнок голосів плавний, пластичний. без різких підйомів та спадів. Музичне «оформлення» молитви, як і в попередньому творі, розподіляється на три складові. Музика першого речення звучить спокійно та прозоро завдяки гармонічному h-moll, оспівуванню ступенів ладу та рівномірному руху вісімками та четвертними тривалостями. Висхідна секста на початку твору надає музиці експресії і споріднює її з романсами. Друге речення відтіняється ладовим контрастом (звучить у паралельному мажорі). Наступна фраза повертає у первісну тональність та емоційний стан умиротворення та тихого спокою.

У традиціях духовної музики кінця XIX – початку XX ст. написано твір Андрія Гнатишина, українського композитора, диригента, що представляв українську культуру у Відні з хором при церкві Святої Варвари. Яскрава, рельєфна тема твору доручена соло сопрано. Пишне гармонічне забарвлення хорового супроводу (тональні відхилення, співставлення, затримання, альтерації з яскравими функціональними тяжіннями) у поєднанні з емоційною барвистою мелодією сольної партії надають можливість говорити про «романсовий стиль» цього твору, який виходить за рамки церковного. Композитор майстерно поєднує малюнок мелодії з гармонічним фоном. Так виникає ретельно вивірене використання музично-виразних засобів, тонке проникнення у смисл кожного слова, що характерне саме для церковної музики. Вибудовуючи форму, композитор легко та непомітно долає традиційну квадратність форми, повторюючи найважливіші слова молитви.

Твір має доповнення (невелику коду), у якій автор стверджує первісне звернення до Богородиці: «Богородице Діво, радуйся».

Багато хорів на текст «Богородице Діво, радуйся» написано сучасними українськими композиторами. Їх твори є частиною величезного пласта духовної музики, яка виходить за рамки церковної та виконується на концертних майданчиках. Композитори досить вільно використовують текст молитви, підпорядковуючи його яскравій мелодії, виразній музичній інтонації, барвистості гармонічних сполучень. На відміну від композиторів попередніх століть, сучасні автори повторюють по декілька разів окремі слова та словосполучення, що дає змогу розширити музичну форму твору та наповнити її різноманітними музичними засобами виразності.

У багатогранній духовній творчості Ганни Гаврилець існує твір «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004). Цей своєрідний гімн водночас активно використовується в концертній діяльності українських хорів та максимально наближений до церковно-хорової співочої практики. «З одного боку, в ньому втілені глибокі релігійні почуття композиторки, трепетність відчуття благодаті, сповненість смиренням та вдячністю, з іншого – мереживне відчуття особливостей української традиції співу цієї молитви. «Родзинкою» твору є максимальна узагальненість мелодики, некваплива плинність розспіву в умовах незвичної для схожих хорових духовних творів стабільності фактурної тканини, а також неординарної консонантності та майже схематичної простоти голосоведіння» [5, с. 174]. Зберігаючи принципи старовинних розспівів, текстового рядка як одиниці музичної форми, композиторка концентрується на кожному слові молитви, що надає змогу створити відчуття зосередженої молитовності та виразу духовної чистоти.

«Богородице Діво, радуйся» Богдани Фільц створено для дитячого хору. Саме його колорит дав змогу відтворити вишукану стриманість і водночас романтичну піднесеність божественного сяяння, яка втілена у спокійному просвітленому тематизмі. Б. Фільц належить до представників неокласичного композиторського напрямку. Вона не йде шляхом оновлення музично-виразних засобів, а використовує ясну музичну мову, що легко сприймається та засвоюється. Спираючись на традиційний комплекс виразних засобів, виникають глибинні

зв'язки з народною піснею. Іноді виникає відчуття обмеженості музично-виразних засобів у творі, але саме це сприяє зосередженості слухачів на молитовному тексті. Виразність і лаконічність мелодики з м'якою прозорістю гармонічних барв надають музиці янголоподібного звучання. Використання інтонаційно-фактурних моделей традиційних канонів церковного співу й елементів народного багатоголосся надають можливість майстерно відтворити глибокий емоційний контекст твору. Завдяки цим моделям утворюються мелодії широкого дихання з виразними підголосками та м'якими затриманнями. Авторка використовує повтори окремих слів молитви, підкреслюючи тим самим просвітлений, піднесений її зміст. Наприклад, повторення слова «радуйся» виокремлюється рельєфними стрибками у мелодії. Так виникає відчуття емоційного сплеску та схвильованості у творі. Важливою складовою для розкриття образу Богородиці є також світлий мажорний лад (As-dur). Друга фаза молитовного звернення «Благословенна ты в женах» побудована на спорідненому тематизмі, який не контрастує з попереднім розділом, але надає музичному викладенню більше експресії та виразності. Авторка використовує чотириразове повторення словосполучення «породила Спаса» у секвенційному розвитку і кадансовому гармонічному вирішенні.

Друга частина композиції «Чотири духовні пісні» сучасного київського композитора В. Сильвестрова також написана на текст молитви «Богородице Діво, радуйся». У творі відображається витончена глибина релігійного світогляду композитора, піднесена проникливість особливої, неземної аури. Твір має двочастинну форму, при цьому друга частина є варіантом першої, вона повторює дві перші фрази молитви у сольному викладенні жіночого хору вісімками у терцію. Рівномірний рух вісімками споріднює твір зі старовинними церковними розспівами. Обидві частини твору мають невеличке доповнення (спів закритим ротом), вибудоване на основному тематичному матеріалі молитви. Автор, обираючи шлях медитативної образності, користується досить простими музичними засобами виразності, не порушуючи Священне слово молитви. Для автора важливим стає фонізм звучання хорової тканини, який відображено в акордах чоловічих голосів. У партіях соло (жіночі голоси) відображено конкретику, оскільки вони безпосередньо пов'язані зі словом, завдяки якому розкривається

зміст молитви. Тематичний розвиток побудований на діатонічних висхідних та низхідних поспівках, що надає музиці піднесеної схвильованості. Використання стрибків (септими, сексти) на початку кожної наступної фрази молитви сприймається як імітація сходження від земного рівня до Божественного. Прийом *fermata* у кінці кожної фрази символізує таємничу сферу духовного, занурює людину у глибинний зміст молитви. Обидві частини твору закінчуються тонічним акордом однойменного мажору (C-dur), що, можливо, символізує надходження Божественного світла на Землю. Новаторство та унікальність постмодерністської творчості Сильвестрова зумовлено тим, що «відправною точкою музики стає тиша. Технічно це виражається в тяжінні до слабкості звучання, до обертоновості, до «післязвуку»» [7, с. 298]. Саме таке бачення Божественного у музиці створює суворий, безтурботний у своїй душевній чистоті та спокої образ.

Твір В. Польової на даний текст написано для соло сопрано та мішаного хору. Образ Богородиці носить суворий, філософський характер. На відміну від багатьох творів на цей текст хор не несе в собі «янголоподібного звучання», у ньому відображена глибина філософських роздумів автора. У «Богородице Діво, радуйся» В. Польової, незважаючи на сучасний арсенал музично-виразних засобів, переважають консонантні гармонії. Хор має досить розгорнуту форму (тричастинну) завдяки тричі повтореній молитві. Основна тема твору споріднена зі старовинними церковними розспівами, але завдяки різноманітним фактурним та тембровим рішенням вона отримує певні образні відтінки. У першій частині твору тема доручена соло сопрано на хоровому тлі жіночого складу хору. Другий розділ являє собою варіант першого. Тему тепер доручено чоловічим голосам, у той час жіночі партії мають підголоскові функції. На цей розділ припадає й кульмінація твору – на тексті «яко Спаса родила...». Кульмінація вирізняється фактурним (гомофонно-гармонічний склад) та динамічним (F) контрастами. У третьому розділі тема сприймається як знаменний розспів завдяки хоровій педалі чоловічих голосів та низькій теситурі жіночих партій. Функцію підголосків у цьому розділі виконує солістка. Варіаційний розвиток частин твору цементує форму і надає їй цілісності. Закінчення твору на нестійкому акорді, можливо, символізує одвічне філософське питання сенсу життя.

«Богородице Діво, радуйся» М. Шуха — зразок «космічної», просторової музики. Образ Богородиці у творі ніби поєднує

божественне та людське, небесне та земне. Ефект розширення простору створено 6-голосним жіночим складом хору. Увесь твір побудований на одній ритмо-інтонаційній формулі, що проводиться у різних голосах. Як композитори Середньовіччя (наприклад, Перотин), М. Шух розвиває тему у всіх голосах, що створює ярусну вертикаль. Ці яруси можна розглядати як незалежні голоси, кожен із яких виконує власну функцію. Музичні нашарування мають вільну метроритмічну основу, яка проводиться канонічно і утворює контрапункт звукових пластів. Завдяки лінійній побудові хорових партій у гармонії утворюються акорди нетерцової структури, кластери, що надають музиці просторового звукового ефекту.

Окремо знаходиться твір І. Щербакова, у якому музична сторона превалує над текстовою. На відміну від інших композиторів, інтерпретація І. Щербакова сповнена драматизму і наближається до жанру концерту. Твір немає яскраво виражених контрастів, але у ньому простежуються елементи симфонічного мислення автора. Основна тема хору побудована на тріольній секвенції. У різних розділах форми тема змінює свій напрям, звучить як у висхідному, так і в низхідному русі, залишаючи лише тріольну основу. Тема передається з одного голосу до іншого, таким чином виникає своєрідне тематичне *ostinato*, тематичне зерно, з якого виростає ціла розгорнута форма. Середній розділ контрастує завдяки зміні фактури (гомофонно-гармонічна) та контрастній динаміці. У репрізі автор використовує соло сопрано, фоном якого слугують кластери у хоровому звучанні. Рух тріолями, що пронизує весь твір і надає образу хвилювання та динаміки, у сольній партії перетворюється на рівномірний рух вісімками, чим досягається відчуття тепла та спокою. Особливе значення відіграє тональний план твору: F-dur, c-moll, C-dur. Рух до тональності C-dur символізує образ Богородиці, її чистоту та довершеність.

Серед композиторів сьогодення, що присвячують свою творчість лише церковній музиці, вирізняється В. Файнер. Ним написано два досить контрастні твори на текст молитви. В основу першого твору (d-moll) покладена ідея простоти (лаконізм виразних засобів, прозорість фактури, в основі якої – хоральне чотириголосся). Композитор також використовує октавний унісон, який нагадує старовинний знаменний розспів. Другий твір – розгорнутий, має тричастинну

структуру завдяки повторенню тексту молитви тричі. При цьому автор не змінює музичне втілення другої половини молитви («Благословенна ты в женах») у всіх трьох частинах. Завдяки повторам виникає елемент рондоподібності. Епізоди не мають яскравого контрасту, а відрізняються лише тембром окремих груп хору. Композитор майже не користується динамікою *forte*, а темпові грані не виходять за межі *andante*.

Давньою традицією української музичної культури є існування композиторів-хоровиків, що водночас не тільки пишуть музику, а й керують хоровими колективами. Такі композитори тонко відчувають специфіку хорового твору, тому їхнє творчість завжди зручна для виконання. Ця традиція не вичерпала себе і в сучасному мистецтві. До таких композиторів належить український хоровий диригент, автор багатьох духовних творів Григорій Верета. Його твір «Богородице Діво, радуйся» за умиротворенням та емоційною зосередженістю тяжіє до богослужбового полюсу, він приваблює тонким музичним втіленням, художньою довершеністю форми, майстерним володінням специфіки хорового звучання. Більша частина твору витримана у споглядально-ліричному настрої. Тим більше вражає його кульмінація, де голоси сполучаються у гучне *forte*.

Глибоке знання можливостей співацьких голосів у поєднанні з відчуттям української пісенності вирізняє «Богородице Діво, радуйся» талановитого хормейстера та композитора Рубена Толмачова. Це приклад концертного варіанту втілення церковного тексту. Твір має яскраву урочисту мелодію, що легко запам'ятовується, гармонія насичена квартакордами та септакордами. Форма твору — куплетно-варіаційна, що споріднює його з обробками народних пісень. Різноманітне темброве вирішення тематичного матеріалу надає музиці динамічності та імпровізаційності. При цьому композитор не порушує провідної ролі тексту, що притаманно духовним творам, тобто вся хорова тканина підпорядковується живому «диханню» сакрального слова.

**Висновки.** Особливості втілення образу молитви «Богородице Діво, радуйся» українськими композиторами пов'язані, з одного боку, зі збереженням церковно-співочих традицій, з іншого, з відкриттям нових граней, що щільно переплетені з багатогранними процесами та явищами сучасного музичного мистецтва.

Незважаючи на розширення кола музично-виразних засобів, композитори, знаходячись у рамках змісту церковної молитви,



притримуються певних музичних канонів, характерних для церковної музики. Вони створюють мелодії, близькі до старовинних церковних наспівів, використовують діатонічні лади, вільну ритмічну організацію, хорову педаль, відтворюючи неповторний колорит духовної музики. Поява нових яскравих композицій, вільних від канонічних правил, надає композиторам можливість більш повно розкрити свою творчу індивідуальність у сакральній сфері. На загальному композиційному рівні музичне втілення молитви, як правило, уникає конфліктності. Дана молитва реалізується композиторами лише у формі хорової мініатюри, що зумовлено соковенним та ємним змістом тексту.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антоненко М.М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : 26.00.01. Київ, 2020. 20 с.
2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. I: Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 151с.
3. Ковалев А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины ХІХ – начала ХХІ века: жанровая типология : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Ростов, 2018. 473 с.
4. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. № 4(16). С. 51–55.
5. Маскович Т. Молитовні пісенспіви богородичної тематики (на матеріалі творчості композитора Г. Гаврилець) *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку*: зб. наук. пр. Вип. 46. Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 172–176.
6. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : уч. пособ. в 2-х ч. Москва : Композитор, 2014. 632 с.
7. Мельніченко І.В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Young Scientist*. 2017. № 10(50). С. 297–300. URL:<http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/68.pdf>
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : уч. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.

### REFERENCES

1. Antonenko, M.M. (2020) Pravoslavna dukhovna muzyka v systemi ukrainskoi kultury kintsiaXX – pochatku XXI stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva [Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the end of the XX – beginning of the XXI century]: author's ref. dis. ... cand. of Art Criticism: 26.00.01. Kyiv. 20 p.[in Ukrainian]
2. Vasina-Grossman, V. A. (1972) Muzyka i poeticheskoye slovo. Ch.1: Ritmika.[Music and poetic word. Part 1: Rhythm]. Moscow: Muzyika.[in Russian].

3. Kovalev, A.B (2018) Dukhovnaya muzyka otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka: zhanrovaya tipologiya: dis.... d-ra. iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Sacred music of domestic composers of the second half of the XIX – early XXI century: genre typology: dis ... dr. of Art Criticism: 17.00.02.] Rostov. [in Russian].
4. Komenda, O. (2006) Dukhovni temy i zhanry v ukrainskii muzytsi kin. XX st. – poch.XXI st. [Spiritual themes and genres in the Ukrainian music of the late XX century – early XXI century]. Studio art criticism. 2006. № 4(16). [in Ukrainian]
5. Maskovych, T. (2018) Molytovni pisnespivy bohorodychnoi tematyky (na materialy tvorchoosti kompozytora H.Havrylets) [Prayer songs of the Virgin Topics (based on the work of composer G. Gavrylets). Domestic science at the turn of the epochs: problems and prospects of development: Zb. science. Pr. Vip. 46. Pereyaslav-Khmelnitsky. [in Ukrainian]
6. Medushevsky, V.V. (2014) Dukhovnyi analiz muzyky: uch.posib.v 2-kh ch [Spiritual analysis of music: a textbook in 2 parts] Moscow: Composer. [in Russian].
7. Melnichenko, I.V. (2017) Spetsyfika estetyky postmodernizmu v konteksti fenomenu tvorchoosti Valentyna Sylvestrova [The specificity of the aesthetics of postmodernism in the context of the phenomenon of creativity of Valentin Silvestrov]// Young Scientist. No. 10 (50). URL:<http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/68.pdf> [in Ukrainian]
8. Nazaykinskiy, E.(2003). Styl i zhanr v muzyke: uch. posob. [Style and genre in music: textbook.] Moscow: Vlado. [in Russian].

УДК 929:7.072.2(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-5>**Леся Михайлівна Микуланинець**

ORCID: 0000-0002-6346-6532

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії і методики музичної освіти  
Мукачівського державного університету  
[l.mikulaninets@gmail.com](mailto:l.mikulaninets@gmail.com)

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ

*Мета статті* – охарактеризувати провідні підходи до вивчення життєпису митця, розкрити шляхи їх взаємодії, окреслити алгоритм цілісного осягнення біографії креативної персони. *Методологія*. Застосовано міждисциплінарний прийом із використанням низки методів: аналітичного для осмислення джерел за темою статті; соціокультурного – у з'ясуванні місця біографії в сучасній гуманітаристиці; філософського – розглядаючи життєпис у дослідницькому дискурсі; системного – студіюючи різноманітні погляди експлікації літопису майстра; теоретичного узагальнення – підбиваючи підсумки праці. *Наукова новизна*. Грунтуючись на засадах гуманітаристики у галузі біографістики, запропоновано комплекс підходів і методів, що сприяють об'єктивній інтерпретації життєпису майстра, визначено основні аспекти конструювання хронік митця. *Висновки*. У публікації доводиться твердження про значний соціокультурний інтерес до літопису митця. Він тлумачиться виразником його життєвої стратегії, транслятором домінуючих цивілізаційних концептів епохи. Біографічні роботи демонструють застосування міждисциплінарного синтезу, що поєднує теоретичні досягнення суміжних до мистецтвознавства наук. Їх використання прагне задовольнити вимоги інтелектуальної ситуації сьогодення, реалізувати новітні парадигми антропології, вивчити людину у різних вимірах її буття. Найбільш перспективними, на нашу думку, є залучення у літописний дискурс психологічного, соціального, історичного, культурологічного, філософського, аксіологічного та ін. підходів, а також низки методів: суб'єктивного, джерелознавчого, інформаційно-комунікативного і так далі. Продуктивна взаємодія представлених поглядів відбувається через інтеграцію знань, партнерський обмін ідеями, концепціями. Опіраючись на вищезазначені підходи та методи, дослідник ретранслює хроніки митця. Цей процес здійснюється шляхом викладу життєвих подій; осягнення психологічного існування персони, обґрунтування вибору того чи іншого рішення; аналізу громадської позиції індивіда, розуміння діяльності для поступу суспільства;

окреслення історичної місії та ролі креативної практики у формуванні культурної атмосфери певної доби загалом і власної країни зокрема; усвідомлення цінності опусів особистості для людства.

**Ключові слова:** біографія, митець, методологічні підходи, гуманітаристика.

**Mykulanynets Lesya Mykhailivna**, Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Theory and Methods of Music Education Department of Mukachevo State University

#### **Methodological approaches to the study of the artist's biography**

Research objective is to characterize the leading approaches to the study of the artist's biography, to reveal the ways of their interaction, to outline the algorithm of holistic comprehension of a creative person biography. The methodology. There was used an interdisciplinary approach with a number of methods: analytical – to comprehend the sources on the article topic; socio-cultural – in clarifying the importance of biography in the modern humanities; philosophical – considering the biography in the research discourse; systemic – studying various views of the explication of the master's chronicle; theoretical generalization – summarizing the work. The scientific novelty. Based on the principles of the humanities in the field of biography, a set of approaches and methods that contribute to the objective interpretation of the master's biography are proposed, the main aspects of constructing the artist's chronicles are identified. Conclusions. The publication states the assertion of significant socio-cultural interest in the artist's annals. It is interpreted as an exponent of his life strategy, a translator of the dominant civilizational concepts of the era. Biographical works demonstrate the application of interdisciplinary synthesis, which combines the theoretical achievements of sciences related to art history. Their use is a desire to meet the requirements of the intellectual situation of nowadays, to implement the latest paradigms of anthropology, to study a human in different dimensions of his existence. In our opinion the most promising is the involvement in chronicle discourse psychological, social, historical, culturological, philosophical, axiological and other approaches, as well as a number of methods: subjective, source, information and communication, etc. Productive interaction of the presented views occurs through the integration of knowledge, partnership exchange of ideas, concepts. Based on the above mentioned approaches and methods the researcher relays the chronicles of the artist. This process is carried out by: presentation of life events; comprehension of the psychological existence of the person, substantiation of the choice any decision; analysis of the social position of individual, understanding of the activities for the progress of society; outlining the historical mission and role of creative practice in shaping the cultural atmosphere of a certain era, one's own country; awareness of the value of author's opuses for humanity.

**Key words:** biography, artist, methodological approaches, humanities.

**Актуальність теми дослідження.** На сучасному етапі розвитку гуманітаристики біографічні роботи отримують все більшого

поширення. З'являється велика кількість хронік видатних людей, що висвітлюють буття митців у різноманітному науковому дискурсі (культурологічному, історичному, соціологічному, інтелектуальному, психологічному тощо). Однак за наявності значних здобутків в осмисленні літопису майстра національне мистецтвознавство ще не напрацювало чітко визначеної методології вивчення зазначеної квестії. Кожного разу вчений, який береться до опису історії особистості, змушений адаптовувати прийоми й способи тлумачення фактологічного матеріалу із суміжних дисциплін. Тому нині необхідно сформувати категоріальний апарат, визначити концептуальні дослідницькі засади, укласти довідкові видання, словники тощо, котрі б сприяли об'єктивному студіюванню життєпису креативної персони.

В Україні представлена досить значна кількість розвідок, що осягають проблеми біографістики. Автори усвідомлюють феномен літопису (О. Довгополова, В. Климчук, І. Колесник, Я. Мойсієнко та інші дослідники), життєпис як цивілізаційне явище (І. Голубович, С. Іконникова, Т. Росул), хроніки індивідуума в контексті інтерпретації матеріальних й духовних надбань (О. Кривцун, Л. Микуланинець, О. Попович та інші вчені), особливості творчого буття видатних особистостей (У. Граб, О. Гедзь, М. Жишкович, Н. Іванова, А. Палійчук та інші науковці), види, типи представленого жанру (Н. Бердяєв, Л. Кулаковська, П. Максимова, М. Станюкович тощо) й так далі. Опрацювання робіт засвідчило інтерес до біографії майстра. Вона постає засобом експлікації історичних, політичних, соціокультурних та інших процесів. Проте існує потреба систематизації, оновлення методології опанування літопису відповідно актуальним науковим запитам.

**Мета дослідження** — охарактеризувати провідні методологічні підходи до вивчення життєпису митця, розкрити шляхи їх взаємодії, окреслити алгоритм цілісного осягнення біографії креативної персони.

**Наукова новизна.** Ґрунтуючись на засадах гуманітаристики у галузі біографістики, запропоновано комплекс підходів і методів, що сприяють об'єктивній інтерпретації життєпису майстра, визначено основні аспекти конструювання хронік митця.

**Виклад основного матеріалу.** Біографічні праці зайняли вагоме місце в науковому дискурсі. Кожна з галузей знань випрацювала власний інструментарій, котрий допомагає

усвідомленню досвіду особистості, експлікації цивілізаційних процесів. Використання досягнень суміжних дисциплін потребує їх адаптації, відповідно конкретним цілям вченого, який студіює зазначений жанр.

Мистецтвознавство життєпис розуміє комплексним відтворенням буття креативної персони від моменту народження до сучасності (оскільки навіть після фізичної смерті майстер продовжує побутовати у своїх опусах). Висвітлення біографії відбувається в аспекті суб'єктивного й суспільного існування індивідуума, розкриття впливу на розвиток соціуму, культури. За допомогою хронік митця можна осягнути сутнісні світоглядні характеристики людини, а також домінуючі концепти певної епохи.

Значущість означеного феномена, труднощі вивчення та реконструювання вимагають від дослідників застосування міждисциплінарного підходу. Його зміст – залучення у мистецтвознавство прийомів: філософії, соціології, історії, культурології, біології, фізики, математики і так далі. Таке студіювання цілісно відновлює життєпис митця через введення джерел, категорій різного фаху, встановленням взаємозв'язків із розмежованими явищами.

Вихідною точкою у використанні міждисциплінарного погляду є концентрація уваги на емпіричному матеріалі, котрий актуальний і зрозумілий для суміжних наук. Він сприяє напрацюванню своєрідної методологічної бази, що включає досвід різноманітних шкіл.

Цілком закономірно, що в рамках однієї статті неможливо вичерпно розкрити всі способи осягнення біографії митця. Тому ми свідомо обмежимося декількома, на нашу думку, фундаментальними підходами, застосування й неордinarie поєднання яких відкриває можливість багатовимірною висвітлення вказаного феномена.

В основі міждисциплінарного погляду біографістики закладені антропологічні засади гуманітаристики. Розгляд психологічних рис креативної персони, соціального призначення її практики, особливостей приватного життя, ролі в історії конкретної доби та еволюції культури приводить до використання провідних методологічних напрацювань зазначених наук. Результат – формується літопис; уточнюються теоретичні основи жанру, що здатні пояснити його концептуальні явища; встановлюється схожість предметних сфер різних

галузей студіювання, котрі сприяють експлікації творчості майстра; отримуються якісно нові знання, які включаються в загальну картину світу і так далі.

Дослідження життєпису потребує залучення психологічного підходу. Він дає змогу вивчати специфіку становлення, трансформації персони; усвідомлювати, інтерпретувати суб'єктивні механізми її поведінки. Така методологія привносить в розуміння обставин, поданих у біографії, послідовність певних подій, пропущених крізь внутрішнє ество індивіда. Тобто досягається темпоральність розвитку суб'єктивного існування героя: усілякий вчинок, подія, ситуація опановуються єдиним компонентом цілого. Комплексна біографічна праця в контексті такого погляду передбачає розкриття літопису в історико-психологічному (генеза аксіологічної системи, переживань, почуттів) й психолого-соціальному (хронотоп творчості) аспектах.

Митець, як і будь-яка інша людина, є громадянином, тому буття не може бути осмислене поза суспільством. У студіюванні хронік соціологічний підхід є надзвичайно продуктивним. Вектор наукових пошуків зазначеного погляду направлений від аналізу сутності індивіда до інтерпретації його ролі у побутуванні людства. Можемо вважати конкретного майстра виразником інтерсуб'єктивних явищ. Важливим є те, що цей метод ґрунтується на критеріях документальності (тобто уникає художнього домислу), а отже, претендує на об'єктивність.

Психологічний і соціальний підходи взаємопов'язані. Біографія й опуси митця втілюють: настрої та переживання; політичну, культурну ситуацію того географічного локусу, де він здійснює життєтворчість; глобальні цивілізаційні факти, що домінують у певну епоху. Літопис розкриває суспільну напруженість, пропонує альтернативні шляхи боротьби із негараздами; демонструє громадські обставини, однак експлікують їх в особистому аспекті.

Персона провадить діяльність у конкретну добу, що визначає специфіку креативної практики. Це зумовлює звернення до історичного підходу. Він хронологічно охоплює особливості формування й еволюції якого-небудь явища (у згаданому контексті це буття та праця майстра) з метою виявлення внутрішніх, зовнішніх зв'язків, закономірностей, суперечностей. За своїм змістом вказаний метод близький до біографічного: послідовний виклад матеріалу, опора на реальні відомості, розгортання подій відбувається у чіткій часовий проміжок тощо.

Зазначена наука осмислює людський облік в епохальному антропологічному ракурсі. І. Голубович зазначає: «Історія того чи іншого надіндивідуального соціокультурного утворення може бути представленою як «біографія» (нації, групи, спільноти), тобто в «просопографічній» перспективі (паралельно проводячи дослідження хронік низки представників доби, тим самим творячи її типовий облік) (курсив наш – Л.М.). [3, с. 91]. Вчена виводить представлений феномен із суто особистісного виміру, включаючи в смислове поле літопису митця суспільні, політичні, етнічні складові. Таким чином, констатуємо, що життєпис майстра здатний виразити опис і «намалювати» портрет доби.

Людина – активний суб'єкт культури. Тому вивчення її буття нездійсненне без залучення в дослідницький дискурс культурологічного підходу. Він сприяє інтеграції потенціалу гуманітаристики (філософії, мистецтвознавства, психології, соціології тощо) задля реалізації предмета студіювання – хронік креативної персони як цивілізаційного феномена.

У біографістиці цей прийом ґрунтується на працях В. Біблера, Д. Ліхачева, А. Лосева, Ю. Лотмана та інших вчених і передбачає висвітлення літопису діяча крізь призму осягнення здобутків конкретної епохи. Культурологічний вимір історії майстра створюється через аналіз духовних зразків, що з'явилися у період існування творця, вивчення документальних і художніх опусів про його життя. У результаті автор, який усвідомлює й експлікує хроніки індивіда, реконструюючи їх, вибудовує суб'єктивну траєкторію героя.

На нашу думку, у цьому погляді об'єкт біографії – буття й людини, а її предмет – соціальна й цивілізаційна ситуація, що надає побутованню змістове значення, ідейну цілісність. Життєвий шлях митця – культурна вертикаль. Вона подає минуле певної країни; постає ланкою між різними епохами; дає змогу персоні будь-якого історичного етапу зустрітися з часом, текстом, персонажем.

Філософський підхід є важливою методологічною складовою опанування літопису. Його суть – опис існування майстра, враховуючи провідні напрацювання інших дисциплін. Осмислення дійсності відбувається через узагальнення відомостей про світ та роль діяча в ньому, пізнання мислення індивіда, загальних законів природи, суспільства. Вказана наука – форма, спосіб, результат здійснення особистістю



комунікації із оточуючим середовищем, утвердження творчих потенцій.

В. Менжулін вважає: «Будь-який біографічний матеріал (зокрема й психолого-психіатричний, біологічний, соціально-політичний тощо) має сенс в історико-філософському дослідженні лише тоді, коли використовується не для пояснення ідей філософів, а для прояснення, причому не стільки окремо взятих ідей, скільки усієї постаті філософа, яка є дуже складною і далеко не односпрямованою взаємодією життєвих і теоретичних чинників. На відміну від пояснення, що тяжіє до однозначності, прояснення з самого початку має усвідомлювати власну поліваріантність і неостаточність» [6, с. 24].

Цінності й уподобання, сповідувані митцем, відіграють важливе значення у його бутті. Тому під час студіювання біографії доречно використати аксіологічний підхід. Він надає можливості з'ясувати властивості будь-яких явищ, процесів, розкрити їх вплив на індивіда; виявити здатність задовольнити потреби особистості й суспільства. Креативна персона діє у рамках загальнолюдських ідеалів, вона водночас об'єкт і суб'єкт цивілізації, тому постає фундатором духовних стандартів.

Зазначений погляд розглядає літопис майстра соціокультурним феноменом, що знаходить відображення в таких категоріях: гуманізм, вічність, самореалізація тощо. Впровадження аксіологічних поглядів на вивчення життєпису героя виводить цей жанр за межі побутовості, надає позачасові ознаки.

У мистецтвознавстві особистісне художнє бачення, своєрідна інтерпретація фактів та подій визначає домінування певного дослідницького ракурсу. Без роботи інтерпретатора над біографією реконструкція життя персони не відбудеться. Тобто в осягненні літопису митця суб'єктивний метод спрямує наукову стратегію, визначає тип і вид життєпису (інтелектуальний, психологічний, історичний, творчий портрет тощо), виставляє бутійні, професійні акценти і так далі.

Слід розмежувати суб'єктивний і об'єктивний початок у хроніках майстра. Перший ґрунтується на власному погляді автора зазначеного жанру. Тут, окрім героя біографії, відобразиться і світогляд вченого, проявляться певні риси автобіографії. Другий передбачає точний переказ історії особистості, відтворення думки інших людей. Хоча зазначимо, що життєписні праці деякою мірою проєктують філософські засади того мистецтвознавця, який їх продукує.

Вивчаючи літопис, дослідник використовує документальні матеріали. Тому інтегрування джерелознавчого методу є одним із визначальних. Введення у науковий дискурс значної кількості архівних джерел, спогадів сучасників діяча, мемуарів, фундаментальних студій сприяють віднайденню невідомих фактів із життя майстра, які розширюють концептуальне поле біографічної роботи. Важливо переосмислювати відомості про існування митця відповідно до нових здобутків гуманітаристики, тим самим здійснювати перевідкриття культурних артефактів.

Під час написання життєпису креативної особи обґрунтовано застосовувати інформаційно-комунікативні технології. У нинішніх умовах, коли активно використовують інтернет-платформи для онлайн-спілкування, стало можливим залучення спеціалістів з усього світу до обговорення актуальних питань біографістики; обмінюватися факсиміле, цінними паперами тощо. Також вагомим є користування комп'ютерними програмами, вони, наприклад, відновлюють цілісність документу, візуалізують, структурують, декодують зібрані дані й так далі.

Якими б підходами чи методами не користувався науковець, аналізуючи біографію митця, він змушений пройти декілька стадій: обрання об'єкту й предмету вивчення; вибір теоретичної бази, чітке окреслення мети і завдання роботи; збір фактологічного матеріалу, авторська експлікація, оцінка, узагальнення; конструювання літопису особистості. Кінцевим результатом дослідження хронік креативної особи є побудова цілісної життєтворчої концепції, що дає розуміння буття майстра, доби, культурної ситуації тощо.

Опанування біографії творця – сфера міждисциплінарного студіювання, де функціонують теоретичні та практичні напрацювання гуманітаристики. Вищезазначені підходи та методи застосовуються комплексно, підпорядковується духовним потребам сучасності. Провідними постають ті способи осягнення літопису, що дають змогу осмислити героя під різним кутом зору, усвідомити індивіда носієм певних цінностей. Слід уникнути формального перенесення прийомів вивчення вказаного жанру із суміжних дисциплін в мистецтвознавство. Доречно їх трансформувати відповідно до цілей й специфіки праці. Реконструюючи хроніки, важливо залучити не тільки об'єктивні наукові стратегії, але й інтуїцію, досвід, креативний потенціал вченого.

**Висновки.** Сучасний період розвитку гуманітаристики свідчить про значний інтерес до літопису митця. Він тлумачиться виразником життєвої стратегії майстра, транслятором домінуючих цивілізаційних концептів епохи. Вагомість зазначеного феномена вимагає перегляду, удосконалення методологічних прийомів опанування хронік особистості.

Біографічні роботи демонструють застосування міждисциплінарного синтезу, що поєднує теоретичні напрацювання суміжних до мистецтвознавства наук. Їхнє використання прагне задовольнити вимоги інтелектуальної ситуації сьогодення, реалізувати новітні парадигми антропології, вивчити людину у різних вимірах її буття. Найбільш перспективними, на нашу думку, є залучення у літописний дискурс психологічного, соціального, історичного, культурологічного, філософського, аксіологічного та інших підходів, а також низки методів: суб'єктивного, джерелознавчого, інформаційно-комунікативного тощо. Продуктивна взаємодія представлених поглядів відбувається через інтеграцію знань, партнерський обмін ідеями, концепціями.

Опираючись на зазначені вище підходи та методи, дослідник ретранслює хроніки митця. Цей процес здійснюється шляхом викладу життєвих подій; осягнення психологічного існування персони, обґрунтування вибору того чи іншого рішення; аналізу громадської позиції індивіда, розуміння діяльності для поступу суспільства; окреслення історичної місії та ролі креативної практики у формуванні культурної атмосфери певної доби загалом і власної країни зокрема; усвідомлення цінності опусів особистості для людства. Науковець не тільки конструює драматургію літопису майстра, а й визначає місце персонажа в трансформації цивілізаційних процесів, вибудовує критерії інтерпретації його творчості, відкриває шлях до безсмертя.

Представлена стаття не розкриває всіх аспектів, пов'язаних із предметом праці. Потребує подальшого осмислення використання й інших підходів до означеної проблеми (біологічного, генетичного, герменевтичного, статистичного і так далі), опанування спеціальних мистецтвознавчих методів, які застосовуються у студіюванні біографії митця. Перспективним також є вивчення життєпису як об'єкту пізнання, а також типів та видів хронік креативної персони тощо.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Боднарчук В.О. Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень*: матеріали міжнар. наук-практ. конф., м. Львів, 27–28 жовт. 2017 р. Львів, 2017. С. 170–172.
2. Граб У. Методологічні аспекти вивчення інтелектуальної біографії музикознавства. *Українська музика*. 2016. № 1(19). С. 40–49.
3. Голубович И.В. Биография: методология анализа в гуманитарном знании. *Эпистемология & философия науки*. 2012. Т. XXXIII. № 3. С. 84–97.
4. Иконникова С.Н. Биографика как часть исторической культурологии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biografika-kak-chast-istoricheskoy-kulturologii/viewer> (дата звернення: 30.08.2021).
5. Логунова Л.Ю. Биографический метод в исследовании личности: методология и архитектура. *Вестник КемГУ. Серия: Политические, социологические и экономические науки*. 2016. № 1. С. 17–23.
6. Менжулін В.І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення. *Наукові записки НаУКМА. Серія Філософія та релігієзнавство*. 2011. Т. 115. С. 18–25.

### REFERENCES

1. Bondarchuk, V.O. (2017). Creative biography as a cultural phenomenon: the essence of the culturological concept and research methods. Theory and practice of current research: materials of intern. scientific and practical conf. (170–172). Lviv [in Ukrainian]
2. Hrab, U. (2016). Methodological aspects of studying the intellectual biography of musicology. Ukrainian music, № 1(19), 40–49 [in Ukrainian]
3. Holubovych, I.V. (2012). Biography: methodology of analysis in the humanities. Epistemology & philosophy of science, Vol. XXXIII, 3, 84–97 [in Russian]
4. Ikonnikova S.N. (2012). Biography as a part of historical culturology. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biografika-kak-chast-istoricheskoy-kulturologii/viewer> [in Russian]
5. Logunova, L.Yu. (2016). Biographical method in the study of personality: methodology and architecture. Bulletin of KemNU. Series: Political, sociological and economic sciences, 1, 17–23 [in Russian]
6. Menzhulin, V.I. (2011). Historical and philosophical biography: leading trends and milestones. NaUKMA Research Papers in Philosophy and Religious Studies, Vol. 115, 18–25 [in Ukrainian].

УДК 788.7+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-6>**Олена Юрїївна Базан**

ORCID: 0000-0002-2447-4732

старший викладач кафедри камерного ансамблю,  
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[bazanelena17@gmail.com](mailto:bazanelena17@gmail.com)

## СЕМАНТИКА ГОБОЯ У ТВОРАХ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ІРИНИ ГУБАРЕНКО: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

*Мета роботи* полягає в дослідженні творів для гобоя і фортепіано представників однієї сім'ї – Віталія Губаренка та Ірини Губаренко – та виявленні їхніх індивідуальних авторських підходів до семантичних означень тембру гобоя, які закладені в музичній мові, у проєкції на виконавську інтерпретацію. *Методологія дослідження* базується на застосуванні біографічного, стильового, історико-типологічного та виконавського методів, що дає змогу піддати аналізу важливість образно-семантичної ролі гобоя як інструменту у творчості обох композиторів та намітити перспективу розкриття паралелей між двома творчими особистостями. *Наукова новизна* полягає в порівнянні творів батька та доньки для однакового інструментального складу з метою розкриття рис індивідуальної авторської присутності та виявлення конкретних підходів до семантики нотних текстів. *Висновки*. На прикладі історичного розвитку гобойного мистецтва показано формування певного ставлення до цього інструменту як до самостійного експресивного символу, що знаходить своє вираження в тембровій близькості до мовної інтонації та різноманітності виражальних можливостей. На прикладі «Adagio» для гобоя і струнного оркестру в авторському перекладі для гобоя та фортепіано визначається, що художньому мисленню Віталія Губаренка відповідає філософська глибина, суттєве розширення традиційних уявлень про можливості семантики гобоя з проникненням у площину медитативності та інтелектуальності. Концепція «Сонатини» для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко продовжує лінію пошуків у напрямку тонкого відчуття емоційних станів, відтворених завдяки темброво-колеристичному спектру ансамблевого діалогу фортепіано і духового інструменту. Поєднує розглянуті твори здатність композиторів – членів однієї родини торкатися сокровенних сенсів людської душі, відкриваючи нові грані трактування духового інструменту в ансамблі з фортепіано на шляху еволюції гобоя як інструмента.

*Ключові слова:* Віталій Губаренко, Ірина Губаренко, гобой, образно-емоційна сфера, семантика.

*Bazan Olena Yuriyivna, Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department, Degree-Seeking at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Semantics of the oboe in the works of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko: performance aspect**

**Research objective** is to study works for oboe and piano of one family – Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko – and to identify their individual authorial approaches to the semantic definitions of the oboe timbre, which are embedded in musical language, in the projection on the performer's interpretation. **The methodology** of the research is based on the using of biographical, stylistic, historical-typological and performing methods, which allows to analyze the importance of the figurative and semantic role of the oboe as a tool in the creativity of both composers and outline the prospects of revealing parallels between two creative personalities. **The scientific novelty** is to compare the works of father and daughter for the same instrumental composition in order to reveal the features of the individual author's presence and identify specific approaches to the semantics of musical texts. **Conclusions.** The example of the historical development of oboe art shows the formation of a certain attitude to this instrument as an independent expressive symbol, which finds its expression in the timbre of proximity to speech intonation and a variety of expressive possibilities.

On the example of “Adagio” for oboe and string orchestra in the author's translation for oboe and piano it is noted that Vitaly Gubarenko's artistic thinking corresponds to philosophical depth, a significant expansion of traditional ideas about the possibilities of oboe semantics with penetration into the plane of meditation and intelligence. The concept of “Sonatina” for oboe and piano by Irina Gubarenko continues the line of search in the direction of a subtle sense of emotional states, reproduced through the timbre and color spectrum of the ensemble dialogue of piano and wind instrument. Combines the considered works of the ability of composers – members of one family – to touch the inner meanings of the human soul, opening new facets of interpretation of a wind instrument in an ensemble with a piano on the path of evolution of the oboe as an instrument.

**Key words:** Vitaliy Gubarenko, Iryna Gubarenko, oboe, image-emotional sphere, semantics.

**Актуальність теми дослідження** полягає в необхідності подальшого глибокого вивчення творчої спадщини талановитих представників української музичної культури – Віталія Губаренка та Ірини Губаренко, інтерес до якої постійно підтримується як музикознавцями, так і виконавцями. Яскравим прикладом цього стає видання за ініціативою видатного музикознавця, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Марини Черкашиної-Губаренко нотної збірки (Київське наукове видавництво «Акта», 2020 рік),

до якої ввійшли «Adagio» для гобоя і струнного оркестру в авторському перекладі для гобоя та фортепіано Віталія Губаренка і «Сонатина» для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко. У збірці твори батька і дочки вперше друкуються разом, що дає можливість порівняти як індивідуальні риси їхньої композиторської творчості, так і спорідненість мислення композиторів, що вже знаходить місце в концертній практиці під час виконання в одній програмі їх творів.

**Мета роботи** полягає в дослідженні творів для гобоя і фортепіано Віталія Губаренка та Ірини Губаренко та виявленні їхніх індивідуальних авторських підходів до семантичних означень тембру гобоя, які закладені в музичній мові, у проєкції на виконавську інтерпретацію.

**Наукова новизна** полягає в порівнянні творів батька та доньки для однакового інструментального складу з метою розкриття рис індивідуальної авторської присутності та виявлення конкретних підходів до семантики нотних текстів.

**Виклад основного матеріалу.** Інтерес різних композиторів до виражальних можливостей гобоя – це цікавий привід для перегляду виникнення, розвитку та розповсюдження інструменту. Історія розвитку гобоя сягає декілька століть. На прикладі творчості чеських, італійських, французьких та австрійських композиторів ми можемо спостерігати становлення гобоя як оркестрового, концертного і ансамблевого інструмента. Ш. Палтаджян, приділяючи у своєму дослідженні увагу розвитку виразових можливостей гобою в Італії, називає XVIII століття «золотою добою» цього інструменту в Європі. У дослідженні сказано, що «витримавши випробування часом, кращі зразки художньої літератури для гобоя італійських композиторів XVIII століття зайняли чільне місце в програмі навчання вітчизняних гобоїстів» [10, с. 108]. Концерти А. Вівальді, Т. Альбіноні, А. Марчелло, Ф. Даль Абако, Д. Чімарози, А. Сальєрі та інших митців є яскравими зразками інструментальної музики XVIII століття, в яких, на думку музикознавця, «гобой трактується як справді віртуозний інструмент і в той же час розкривається його внутрішня співуча природа» [10, с. 114].

Валерій Березин також відзначає цей час як період інтенсивного розвитку гобойного виконавства у Франції, коли гобой «прославився виконавцями, пройшов кілька етапів реконструкції, увійшов до балетного й оперного оркестрів,

став повноправним та рівноправним учасником камерного музикування» [1, с. 149]. Дійсно, в епоху бароко для гобоя і його різновидів писали практично всі провідні композитори, він став постійним учасником різноманітних інструментальних ансамблів, симфонічних і духових оркестрів і набув вигляду, який близький до сучасного.

Торкаючись питання розвитку гобойного виконавства в Україні, В. Карелова відмічає, що «саме XVIII століття стає часом, коли інструмент з'являється на території Російської імперії. В останній чверті цього століття зустрічаються й перші згадки про існування музикантів, які грають на гобої в Харкові» [7, с. 150].

У творчості українських композиторів гобою досить різноманітно представлений як сольний і ансамблевий інструмент. Особливо після 20-х років XX століття, «у зв'язку з широким використанням гобоя в європейській інструментальній музиці та з поширенням національних виконавських шкіл, виникає цікавість українських композиторів до камерних інструментальних складів за участю гобоя: популярними стають жанри тріо, квартету, квінтету в суто духових ансамблях, а також у змішаних складах» [3, с. 71]. Але наведемо погляд на розвиток гобоя концертного типу музикознавця Л. Закопця, який наголошує на обмеженій кількості творів великої форми для гобоя. На його думку, «досить тривалий час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а тому й незацікавленістю композиторів сферою виконавства на гобої. На жаль, тема української музики для гобоя ще не завоювала собі належного місця в музикознавчій літературі» [5, с. 259].

Безумовно, кожен композитор, що звертається до певного інструменту, завжди враховує його темброво-семантичні характеристики, які закріплені історією його існування. Тембр гобоя часто пов'язують із гнусавим звуком, але у той же час йому притаманна елегантна виразність, тонка емоційність. Наведемо тут приклад застосування гобоя П. Чайковським у темі лебедя в балеті «Лебедине озеро» як відтворення семантики світла і краси, або в меланхолійного складу мелодії другої частини Четвертої симфонії. На погляд Денисенко, «ставлення до гобоя як до носія певного образу, як до інструменту, за тембром близького мелодичності людського голосу, викликало до життя твори М. Вериківського, Р. Глієра (балет



«Червоний мак»), Б. Лятошинського (симфонії, Квартет для духових), Л. Ревуцького (Друга симфонія) тощо, в яких гобой має сольну функцію» [3, с. 71]. Вивчення темброво-технічних якостей гобоя прокладає шлях до розуміння художньо-образних постатей цього духового інструменту в музичних творах різних епох та жанрів.

Привертає до себе увагу звернення Віталія Губаренка та Ірини Губаренко – батька і доньки – до трактування тембральної палітри гобоя як певного художнього образу. Звичайно, виникає інтерес порівняти стильові пошуки обох композиторів – членів однієї сім'ї з точки зору їхнього композиторського мислення відповідно до інструментальних можливостей гобоя як інструмента зі своєю історією.

Стимулом для створення творів саме для гобоя стала дружба сім'ї Губаренків з диригентом Яремою Скибинським та гобоїсткою Ольгою Скибинською, які наприкінці 70-х років деякий час жили у Харкові. За словами Ольги, сказаними в особистій розмові з автором дослідження, вона завжди прагнула до поповнення репертуару для духових інструментів. Вочевидь, якимось у розмові з Віталієм Губаренко Ольга наважилася про це сказати і дуже вдячна долі, що мала можливість спілкування з класиком української музики ХХ століття. Тісне дружнє та творче спілкування Ольги з Іриною перетворилося на творчий союз композитора та виконавця. Ірина Губаренко дуже приваблювала Ольгу Скибинську як всебічно обдарована особистість, яку з юних років захоплювало усе, що пов'язано з творчістю: музика (спів, інструментальне виконання), література (проза, поезія), режисура. Ірина дуже вміло володіла грою на фортепіано, добре відчувала музику, і вони з Ольгою полюбилися вечорами разом грати гобойні твори. Зацікавленість Ірини цим інструментом проявилася в написанні «Солоспівів» для гобоя – невеликих нарисів, наповнених пейзажно-споглядальними настроями. Це були перші спроби Ірини написати щось для гобоя, а Ольга ставала першим виконавцем. Їхнє плідне спілкування та спільне музикування дуже допомогло Ірині у створенні «Сонатини». Ірина радилася з Ольгою в деяких суто виконавських моментах, у питаннях зручності виконання гобойної партії, але Ольга не вносила корективів, високо оцінюючи майстерність роботи автора.

«Adagio» для гобоя та струнного оркестру оп. 55 Віталія Губаренка створено у 1998 році. У супроводі оркестру цей твір

сприймається як концертний жанр гобойного виконавства, а у варіанті авторського перекладу оркестрової партії у клавір можна говорити про деяку семантичну трансформацію, яка завдяки діалогу гобоя й фортепіано занурює слухача у сферу психологічно-душевної розмови, що наближує твір до камерного напрямку. Саме про цей варіант ітиметься далі.

З точки зору Галини Полянської, «Adagio» для гобоя характеризується загостреним психологізмом, підвищеним емоційним тонусом: «Усе зовнішнє сприймається композитором як «резонатор» до тих чи тих душевних станів» [11, с. 133]. З іншого боку, Ірина Драч представляє «Adagio» для гобоя як «сповнене світлих настроїв та поетичної споглядальності» [4, с. 14]. Обидві ці думки дослідниць, на наш погляд, говорять про емоційно-образну сторону твору, яка досягається як самим викладенням музичного матеріалу, мелодизмом та гармонійною окрасою, так і завдяки саме тембральній специфіці гобоя, його виражальними можливостями у взаємодії з фортепіано. В «Adagio» обидві партії знаходяться у діалозі-злагоді, розвиваючись паралельно і переплітаючись між собою, доповнюючи одна одну без конфлікту та суперечностей.

На нашу думку, відвертість і щирість душі композитора цілком відчуваються у творі. Можемо відзначити масштабність авторського мислення та красу звучання пасторальних мотивів українського степу. Віталій вдало підбирає регістри звучання. Назва твору «Adagio», на наш погляд, це скоріш образ, настрої, роздум, ніж темпове позначення. У композиції є тяжіння до семантики філософських роздумів над питаннями земного і вічного.

«Adagio» має тричастинну структуру зі спокійними крайніми частинами *Andante assai* з дводольним розміром та більш жвавою серединою, яка має риси вальсу завдяки переходу на тридольний розмір та характерний акомпанемент у партії фортепіано. Музична мова пронизана хроматичними лініями, кластерними співзвуччями, інтонаціями низхідної секунди та стрибками на септиму. Для цього твору характерне поступове розгортання динамічних ліній, у ньому немає різких контрастних змін, присутні саме довгі динамічні розгортання до кульмінацій та поступове загаснення динаміки. В авторському перекладі оркестрових партій для фортепіано спостерігається симфонічне мислення композитора, тому фортепіанна партія досить незручна для виконання з точки зору перекладу технологічних особливостей

гри на оркестрових струнних інструментах. Фактурний простір має широкий діапазон, охоплює майже всі регістри, що потребує гострого тембрового слуху виконавців.

Ірина Губаренко підготувала свою «Сонатину» для гобоя та фортепіано для вступу у Харківський інститут мистецтв у 1979 році. Вона обрала досить традиційний камерний жанр чотиричастинної «Сонатини», але цікаво те, що дві середні частини цього циклу сольні для кожного учасника ансамблю. Музична тканина будується на різких контрастних динамічних змінах, пронизана інтонаціями малої секунди, хроматичними оборотами, стрибками на малу септиму, синкопованим ритмом. Усі частини «Сонатини» виконуються без перерви, про що свідчать авторські ремарки *attacca* між частинами. Мабуть, це виражає особливий емоційний стан авторки та її бажання не переривати музичне висловлювання. Такий невпинний перехід від однієї частини до іншої зберігає цілісність форми «Сонатини» як єдиного циклу та концентрує увагу на розвитку емоційного змісту.

Перша частина — *Moderato* — будується на контрастному співставленні динаміки та образів як у кожній окремій партії, так і між ними. Короткі мотиви, відокремлені паузами, різка зміна динаміки, артикуляції, перепади настрою — все це властиво характеру Ірини. Загалом Перша частина виявляє вміло вибудовану рівновагу партій.

Друга частина циклу — *Andante* — являє собою сольну каденцію гобоя. Це монолог-сповідь, тема-розповідь, у якій є ніжність, іронія, щирість і простота. Можна провести навіть аналогію між цією частиною «Сонатини» зі «Солоспівами» для гобоя, в яких загальне мислення композитора тяжіє до мобільної форми музичного вислову й зумовлено динамічністю вкладеного змісту.

Третя частина — *Larghetto* — соло фортепіано. Ця частина носить дуже глибоке інформаційно-емоційне навантаження. Тут і філософські роздуми, і теми питань, яким неможливо знайти відповіді. У момент кульмінації музичне висловлювання набуває найвищої експресії та драматизму засобами посилення динаміки до найвищого напруження, ущільнення фактури і набуває органного звучання. На наш погляд, співставлення солюючих інструментів у цих двох частинах можна сприйняти як надбудову діалогу рівноправного типу між інструментами. Ці частини мають схожу структуру: від повільного мірного руху

до більш жвавого, рухливого, а потім відбувається поступове повернення до спокою та динамічного спаду.

Четверта частина – *Animato, burlando* (з іт. – *жартуючи*) – привертає увагу своїм енергійним танцювальним колоритом. Спираючись на український фольклор, частина повністю будується на короткому танцювальному мотиві, який має варіантне різноманіття в ритміці, артикуляції, динамічному забарвленні. Для неї характерні гострота руху, зміни темпів та образів, мотивів радості та тривоги. Музичний матеріал на початку частини будується на чергуванні короткого танцювального мотиву між виконавцями у розмірі 3/4, який змінює інший епізод, позначений як *Lene* (з іт. – *м'яко, тихо, ніжно, слабо*). У розмірі 6/4 танцювальний мотив продовжує свій рух тільки у фортепіанній партії, а тема гобоя набуває ліричного відтінку та більш протяжна завдяки довгим тривалостям та довгим лігам. Завершується частина невеликим епізодом, який будується на танцювальному мотиві у динамічному зростанні від піано до фортіссімо.

У своїх роздумах Ольга Скибинська зазначила, що «в Сонатині для гобоя та фортепіано відчувається образно-емоційне мислення, драматургічний розвиток, внутрішня режисура, можна сказати, це – невелике театралізоване дійство. Я відчуваю цілий світ добрих споминів, ніжну і трохи сумну посмішку однодумця у творчості» [6].

Наважимося відзначити схожість деяких інтонаційно-ритмічних елементів «Сонатини» Ірини Губаренко з подібними у творчості Дмитра Шостаковича, а також деяку спільність з інтонаційною сферою свого батька, але це не зменшує ролі індивідуальної музичної мови, власного образно-емоційного бачення, а тільки наголошує на опорі молодого композитора на здобутки великих попередників.

У цьому творі ніби відчувається зв'язок із поетичним зразком Ірини Губаренко «Смерть Гамлета», який передував створенню «Сонатини» і став таким собі відгуком на трагедію Вільяма Шекспіра. Можна сказати, що музика «Сонатини» є своєрідним відображенням емоційного змісту поетичного твору, вона також ставить філософські питання відповідними інтонаціями у партії гобоя: «То be or not to be?... Мессия или просто человек? Обычный смертный или выбранный судьбою?», які зіставляються зі стверджувальними висновками авторки [2, с. 270].

У поетичному творі Ірина використовує багато знаків питання, знаків оклику та три крапки. Так і в «Сонатині» на початку першої частини звучать три різких секундових вигук на фортіссімо, немовби символізуючи три знаки оклику, що відразу привертає увагу слухача. Короткі мотиви у партії гобоя, відокремленні паузами, на яких будується уся перша частина сприймаються як репліки героїв поетичного твору, як рядки віршованого тексту авторки. Вони також мають питальну, стверджувальну чи окличну інтонацію, подібно до поетичного тексту.

Друга частина – соло гобоя, за аналогією монологу Гамлета, починається з філософського питання та подальших роздумів, які продовжуються у сольному виконанні фортепіано в Третій частині, де досягають найбільшого драматичного напруження. Таким чином, третя частина стає емоційною кульмінацією всього циклу загалом.

Четверта частина вимальовує іронічність долі, пошук відповіді на одвічне питання. З огляду на те, що після різноманіття інтонаційно-тональних співставлень завершується «Сонатина» переконливим і стверджувальним *фа мажором*, можна сказати що відповідь на питання є – Бути! «To be or not...TO BE!» [2, с. 271].

Два твори для гобоя батька та доньки мають як спільні риси, так і зовсім індивідуальні, навіть протилежні. Поєднує їх зацікавленість створити твір для одного інструменту, інтерес до якого пробудився під час спілкування з гобоїсткою-виконавицею – Ольгою Скибинською. Обидва твори мають спільну інтонаційну забарвленість, це як показник родинного зв'язку, перебування в одній духовно близькій атмосфері. Також вони розширюють репертуар гобоїстів творами саме українських композиторів, збагачують його номерами як для концертуючого гобоя («Adagio» для гобоя і струнного оркестру) так і для камерного ансамблевого виконавства («Сонатина для гобоя та фортепіано» та «Adagio» в перекладі для гобоя та фортепіано), викликають інтерес до виконання та до музикознавчого аналізу цих творів, а саме: періоду та часу їх створення, засобів виразності, музичної мови, емоційної забарвленості, образного змісту, пошуку в цих творах спільних рис та виявлення індивідуального особистого прояву кожного композитора окремо. У зв'язку з цим можна пригадати концерт «Сторінки сімейного альбому» в рамках фестивалю камерної музики «Arte da camera:

ансамблевий простір» в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової у 2019 році, в якому, поряд з іншими камерно-вокальними та камерно-інструментальними творами Віталія та Ірини Губаренків, звучали «Сонатина» для гобою та фортепіано і «Adagio» для гобою та фортепіано у виконанні студентів кафедри камерного ансамблю. На матеріалі цього концерту базується дослідження Н. Остроухової, яка виявляє створення виконавських діалогів і сучасність інтерпретації композиторської спадщини Віталія Губаренка та Ірини Губаренко новим поколінням молодих виконавців [9].

**Висновки.** Використання двома композиторами, які знаходилися в єдиному музично-інтонаційному просторі, інструментального потенціалу гобою вказує на широкі можливості використання одного й того ж інструменту для створення індивідуально-оригінальних за художнім рішенням композицій. Індивідуальність творчого мислення кожного композитора закладена здебільшого в образно-емоційній сфері. Якщо «Adagio» Віталія Губаренка наближує виконавців та слухачів до суто пасторального, споглядального характеру, то «Сонатина» Ірини насичена цілою низкою емоціональних хвилювань, які досягають величезної напруги у кульмінації. Також ці твори різняться за своєю структурою та формою: невеликий нарис та чотиричастинний цикл.

Беручи до уваги роки створення цих творів, слід відмітити, що «Сонатина» стоїть на початку творчого шляху Ірини, це один із перших серйозних її творів, а «Adagio» Віталія визначено як 55-й опус (усього їх 57), тобто можна говорити про великий досвід та майстерність класика української музичної культури. Кожен із цих творів – це картина внутрішнього світу самого композитора, його світосприйняття та самовираження. У них ніби співставлені зріла мудрість та бурхлива, високоемоційна молодість. Останнім часом камерні твори батька й доньки нерідко звучать на одній сцені в концертних програмах, що говорить про інтерес до особистостей двох композиторів. Поєднання цих творів в одній збірці та неодноразове їх виконання безумовно підкреслюють родинний зв'язок, ніби доповнюють одне одного та вибудовують творчий діалог між поколіннями.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березин В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции. *Научный вестник Московской консерватории*, 2010. № 3. С. 148–182.

2. Губаренко И.В. Римский роман: проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Киев : Акта. 2011. 621 с.
3. Денисенко Я.О. «Технеми» для духових інструментів Геннадія Ляшенка в контексті жанрово-стильових засад сучасної української інструментальної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 122. Київ, 2018. С. 71–78.
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
5. Закопець Л. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукова збірка Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка..* Вип. 25. Львів, 2011. С. 258–267.
6. Інтерв'ю зі Скибинською О.І. від 12.03.2021. – Аудіозапис і текст зберігаються в особистому архіві Базан О.Ю.
7. Карелова В.Ю. Харьковская школа гобоя: История и методика (последняя четверть XVIII – начало XX ст.) *Вісник ХДАДМ*. № 8. 2011. С. 148–150.
8. Мартинова В.І. Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри. *Науковий збірник ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Вип. 50. 2018. С. 149–164.
9. Остроухова Н.В. Нові виконавські діалоги з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко. «Музичне мистецтво і культура» *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*, 2020. Вип. 30, книга 2. С. 51–63.
10. Палтаджян Ш.Г. Гобой в творчестве итальянских композиторов XVIII века. *Вісник ХДАДМ* № 2, 2009. С. 108–114.
11. Полянська Г. Творчість композитора Віталія Губаренка в культурному контексті України другої половини ХХ століття. «Рідний край» *Науковий, літературно-художній альманах Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. 2017. № 2(37). С. 129–134.

#### REFERENCES

1. Berezin, V. (2010) Oboe and oboists at the court of the kings of France. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory* № 3. P. 148–182. [in Russian].
2. Gubarenko, I. (2011). Roman novel: prose, poetry, drama, journalism, criticism. Kiev: Akta. 621 p. [in Russian].
3. Denisenko, Ya. (2018) “Technems” for wind instruments by Gennady Lyashenko in the context of genre and style principles of modern Ukrainian instrumental music. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Is. 122. Kiev. P. 71–78 [in Ukrainian].
4. Drach, I (2002) Composer Vitaly Gubarenko: the formula of individuality. Monograph. Sumy. 228 p. [in Ukrainian].
5. Zakopets, L. (2011) Concert genres for oboe in the works of Ukrainian composers. *Chamber-instrumental ensemble: history, theory,*

*practice. Scientific collection of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*. Is. 25. Lviv. P. 258–267. [in Ukrainian].

6. Interview with Skibynska O. from 12.03.2021. – Audio recording and text are stored in the personal archive of Bazan O.

7. Karelova, V. (2011) Kharkiv Oboe School: History and Methodology (last quarter of the XVIII - beginning of the XX century). *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*. № 8. P. 148–150. [in Russian].

8. Martynova, V. (2018) Concert oboe: timbre, technique, traditional and modern techniques of the game. *Scientific collection of Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky*. Is. 50. P. 149–164. [in Ukraine].

9. Ostroukhova, N. (2020) New performing dialogues with the composer's legacy of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko. "Musical art and culture". *Scientific Bulletin of the Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*. Is. 30 book 2. P. 51–63. [in Ukrainian].

10. Paltadjian, Sh. (2009) Oboe in the works of Italian composers of the XVIII century. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*. № 2. P. 108–114. [in Russian].

11. Polyanska, G. (2017) Creativity of composer Vitaliy Hubarenko in the cultural context of Ukraine in the second half of the twentieth century. "Homeland". *Scientific, literary and artistic almanac of Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko*. № 2(37). P. 129–134 [in Ukrainian].



УДК 785.7:78.071.1(477)Гаврилець

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-7>**Олена Володимирівна Полетаєва**

ORCID: 0000-0002-7669-5887

аспірантка кафедри історії української музики  
та музичної фольклористикиНаціональної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
[prokopovaolena@gmail.com](mailto:prokopovaolena@gmail.com)**«КАПРИЧІО НА ЧЕСТЬ СВЯТОГО МИКОЛАЯ»  
ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: УТЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

**Мета дослідження** – виявити жанрово-стильові особливості «Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру Ганни Гаврилець, визначити специфіку індивідуального прочитання цього європейського жанру у творчості української композиторки. **Наукова новизна статті.** До наукового обігу введено «Капричіо на честь Святого Миколая» Г. Гаврилець, на основі докладного аналізу твору визначено його основні стильові й жанрові ознаки, розкрито особливості втілення європейського жанру засобами української музики. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, що містить загальнонаукові й музикознавчі методи пізнання: історико-типологічний (щоб розглянути творчість Г. Гаврилець у контексті української та західноєвропейської музичної спадщини); біографічний (для розкриття рис особистості композиторки і висвітлення історії створення її «Капричіо на честь Святого Миколая»); системний (для осмислення композиторського стилю як цілісної структури вищого порядку); музикознавчий (для аналізу досліджуваного твору в єдності його змісту і структури); культурологічний (для простеження еволюції жанру капричіо в західноєвропейській та українській музиці); стильовий (для виявлення індивідуальних принципів композиторського стилю Г. Гаврилець, розкриття діалектики традицій і новацій у її творчості). Оскільки мисткиня з дитинства була добре обізнана з народними святкуваннями й фольклорними звичаями і часто використовувала ці знання у своїй творчості, наведено спогади самої Г. Гаврилець, якими підтверджено біографічний аспект створення композиції. Здійснено історичний екскурс із питань кристалізації типологічних ознак жанру капричіо. **Висновки.** У «Капричіо на честь Святого Миколая» Г. Гаврилець використовує цілий комплекс засобів для реалізації різних аспектів свого задуму, як-от звернення до народнопісенного першоджерела («Пісня про Святого Миколая»); лаконічність висловлювання та програмна конкретизація ідеї; реалізація творчого задуму відповідно до ознак жанру капричіо (віртуозність, фантазійність, несподівані ефекти,

бадьорість музичного розгортання й гумористичних вкраплень); особлива музична мова (народнопісенні інтонації, мотивна робота з матеріалом, майстерна оркестровка і яскраві штрихи, сонористична техніка, співзвуччя кластерного типу й несподівані тональні зсуви); утілення основних принципів творчого методу неофольклоризму.

**Ключові слова:** творчість Ганни Гаврилець, жанр капричіо, «Капричіо на честь Святого Миколая», неофольклоризм.

*Polietaieva Olena Volodymyrivna, Postgraduate Student at the Department of the History of Ukrainian Music and Music Folklore Studies of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**“Capriccio in honor of Saint Nicholas” by Hanna Havrylets: the embodiment of the European genre in Ukrainian music**

**Research objective** is to identify the genre and style features of “Capriccio in honor of Saint Nicholas” for the chamber orchestra by Hanna Havrylets, to determine the specifics of individual reading of this European genre in the works of Ukrainian composer. **The scientific novelty** of the article: “Capriccio in honor of St. Nicholas” by H. Havrylets was introduced to the scientific review, on the basis of a detailed analysis of the work its main stylistic and genre features were determined, features of embodiment of the European genre by means of Ukrainian music were revealed. **The methodology.** The interdisciplinary approach was used during the process of research, which contains general scientific and musicological methods of cognition: historic-typological (to consider the work of H. Havrylets in the context of Ukrainian and Western European musical heritage); biographical (to reveal the personality traits of the composer and to cover the history of creation “Capriccio in honor of St. Nicholas”); system approach (to comprehend the composer’s style as a holistic structure of the highest order); musicological method (for the analysis of the studied work in the unity of its content and structure); culturological approach (to follow the evolution of the capriccio genre in Western European and Ukrainian music); stylistic method (to identify the individual principles of compositional style of H. Havrylets, to reveal the dialectic of traditions and innovations in her works). Since the composer was well acquainted with folk celebrations and folk customs from childhood and often used this knowledge in her work, the memories of H. Havrylets were used to confirm the biographical aspect of the composition. A historical digression on the issues of crystallization of typological features of the capriccio genre was made. **Conclusions.** In «Capriccio in honor of St. Nicholas» H. Havrylets uses a range of means to implement various aspects of her plan: a reference to the folk song source (“Song about St. Nicholas”); conciseness of expression and program concretization of the idea; realization of a creative idea in accordance with the features of the capriccio genre (virtuosity, fantasy, unexpected effects, cheerfulness of musical development and humorous inserts); special musical language (folk intonations, motive work with material, masterful orchestration and bright techniques, sonorousness, cluster-type harmony and unexpected tonal shifts); embodiment of the basic principles of the creative method of neo-folklore.

**Key words:** works by Hanna Havrylets, genre of capriccio, “Capriccio in honor of Saint Nicholas”, neo-folklore.

**Актуальність теми дослідження.** Із кінця ХХ століття суттєво зростає увага українських митців до народно-національних джерел. Водночас активізуються процеси інтеграції української музики і світового мистецтва, зростає кількість творів, у яких запозичені жанри оновлюються, набувають яскравих національних ознак.

У творчості українських композиторів активно відроджуються давні народні традиції, водночас триває процес засвоєння форм і жанрів, властивих західноєвропейській музиці. Це виявляється в синтезі старого й нового, західноєвропейського й питомо українського, що суттєво впливає на формування індивідуальних стильових рис у творчості митців. Цей процес сприяє оновленню стилю і стилістики української музики, її активному розвитку.

Одним із жанрів західноєвропейської музики, яким зацікавилися українські композитори, є капричіо. Дослідження творчості Ганни Гаврилець ілюструє процес засвоєння та переосмислення здобутків світового музичного мистецтва загалом і зазначеного жанру зокрема. Її стилю притаманна інтеграція давніх фольклорних основ і сучасних прийомів музичного письма. Це зумовлено впливом на творчу свідомість композиторки народних вірувань і традицій, в атмосфері яких вона зростала, і прагненням творчо засвоїти здобутки світової музичної культури. Актуальність теми дослідження зумовлена потребою виявити вплив західноєвропейської традиції на трактування жанру капричіо в українській музиці, визначити особливості його переосмислення у творчості Г. Гаврилець.

Щоб розкрити тему статті, пов'язану з історією музики, її сучасним періодом розвитку, авторською стилістикою, звернемося до праці Олександра Козаренка [6]. Він розглядає національну історію музики крізь призму музичної мови, а музично-історичні процеси трактує як гіпертекст, пізнати який можна лише через окремі його складники. Учений простежує походження національної музичної мови в контексті зіткнення культур і визначає етапи цього музично-історичного аспекту: «передстиль» (українська музика до першої половини ХІХ століття), «стиль» (творчість М. Лисенка) і «мета(над-)стиль» (українська музика від 1960-х років). Досліджуючи явище нової фольклорної хвилі, автор зазначає, що йому притаманне різноманіття авторських версій роботи з фольклором, що зумовлено прагненням «...реконструювати

дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела, що майже ніколи не «опредмечувалась» у попередніх типах його опрацювання. Цей новий, вищий щабель осягнення національної тотожності полягав <...> у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [6].

Олена Дерев'янченко визначає неофольклоризм як тип музичного мислення, якому (залежно від «лику» поняття) притаманне поєднання «професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [2, с. 72] (таку діалогічну природу репрезентує «когнітивний лик»), а також «відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості «натургенетичного» типу інтонації-одиноці, властивого фольклорному мисленню» [2, с. 88] (згідно з контекстом теорії музичного мислення, що ілюструє «психологічний лик» поняття). Дослідниця вказує кілька принципів взаємодії фольклору зі стилізованою системою композитора. Вони формують набір засобів, які виявляють типологічні риси неофольклоризму, а саме:

– звернення композиторів до різних шарів фольклору (архаїчного, міського побуту, етнічних спільнот);

– авторський матеріал створюється на основі структурних принципів і способів тематичного розвитку, які мають фольклорне походження (поспівковий та фігураційний тематизм; принцип «відкритості теми», розвиток на основі повторності й варіантності);

– зміни параметрів музичної тканини, що зумовлено різними засобами музичної виразності (метроритмічні особливості, ладогармонічні ускладнення горизонталі й вертикалі, фактурно-тембровий чинник) [2, с. 129–143].

О. Дерев'янченко висвітлила засоби вияву неофольклоризму в музиці першої половини ХХ століття, але з огляду на композиторську практику сьогодення, усі визначені принципи характерні й для музики ХХІ століття, а творчість Г. Гаврилець є яскравим прикладом цього вияву. Композиторка звертається до фольклорного матеріалу та використовує його у традиційних західноєвропейських жанрах. Так, трактування жанру капричіо з використанням фольклорного складника демонструє приклад авторського інваріанта.

Серед музикантів Г. Гаврилець здобула славу композиторки-універсалістки, адже в її доробку є твори різних жанрів: хорові, камерно-інструментальні й камерно-вокальні, музично-театральні дійства та оркестрові опуси. Однак мистецтвознавці цікавляться насамперед масштабними хоровими творами. Так, окремі номери з музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» [11] та ораторії «Барбівська коляда» [12] проаналізувала Ірина Нискогуз. Особливості музичної інтерпретації народних жанрів у фольк-концерті «Крокове колесо» виявила Ольга Бенч [1]. Сакральний простір у хорових творах Г. Гаврилець став предметом наукового осмислення Тетяни Маскович [8; 9; 10].

Водночас оркестрові твори Г. Гаврилець усе частіше звучать на концертній естраді. Різні оркестри не лише України, а й світу залюбки беруть до свого репертуару твори мисткині одразу з-під пера. Ідеться, наприклад, про виконання «Canticum» Клузьким філармонічним оркестром «Трансильванія» під орудою Сімона Камартіна (2007, м. Боллінген, Швейцарія), «233943 Falera» – Камерним оркестром Граубюндена під орудою Місака Багбударяна (2011, м. Фалера, Швейцарія), симфонії «Паралелі» – Азербайджанським державним симфонічним оркестром імені Узеїра Гаджибекова під орудою Фахраддіна Керімова (2012, м. Баку, Азербайджан). Твори Г. Гаврилець є і в репертуарі Національного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний диригент – Володимир Сіренко), Національного ансамблю солістів «Київська камерата» (директор і художній керівник – Валерій Матюхін), Національного камерного ансамблю «Київські солісти» (художній керівник-директор – Анатолій Васильківський) та інших. Незважаючи на таку популярність, симфонічна творчість мисткині поки що перебуває поза сферою зацікавлень музикознавців, її роль у формуванні стилю композиторки не осмислено. Отже, **мета дослідження** – виявити жанрово-стильові особливості «Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру Г. Гаврилець, визначити специфіку індивідуального прочитання цього європейського жанру у творчості української композиторки.

**Наукова новизна статті** полягає в тому, що до наукового обігу введено «Капричіо на честь Святого Миколая», на основі докладного аналізу твору визначено його основні стильові й жанрові ознаки, розкрито особливості втілення європейського жанру засобами української музики.

**Методологія дослідження.** Щоб виявити особливості роботи Г. Гаврилець із жанром капричіо, застосовано між-дисциплінарний підхід, що містить як загальнонаукові, так і музикознавчі методи пізнання. Історико-типологічний метод спрямовано на розгляд творчості Г. Гаврилець у контексті української та західноєвропейської музичної спадщини. За допомогою біографічного розкрито риси особистості композиторки і висвітлено історію створення її «Капричіо на честь Святого Миколая». Системний підхід застосовано для осмислення композиторського стилю як цілісної структури вищого порядку. Музикознавчий метод використано для аналізу досліджуваного твору в єдності його змісту і структури. Культурологічний – щоб простежити еволюцію жанру капричіо в західноєвропейській та українській музиці. Стильовий метод застосовано, щоб виявити індивідуальні принципи композиторського стилю Г. Гаврилець і розкрити діалектику традицій і новацій у її творчості.

**Виклад основного матеріалу.** У наш час день Святого Миколая – одне із найбільш очікуваних і радісних дитячих свят. Згідно з давнім віруванням, у ніч із 18 на 19 грудня Святий Миколай ходить по хатах, приносить дітям подарунки і кладе їх під подушку. Це лише одна з традицій, за якою вшановували пам'ять Святого Чудотворця, але саме вона має великий виховний потенціал, навчає моральності, турботі про інших, доброті та вірі в диво. Діти пишуть Святому листи про свої хороші та погані вчинки, просять вибачити їм погану поведінку, а також зазначають, який подарунок хотіли б отримати [13]. Значного поширення в Україні набула народна пісня-колядка про Святого Миколая, яку в окремих регіонах виконували під час різдвяних свят. Є відомості про побутування різних варіантів цієї пісні: крім «класичного», сучасного (спрощеного), із патріотичним змістом, є слобожанський, полтавський і галичанський варіанти коляди. Відмінності стосуються переважно вербального тексту пісні, а в музиці зберігається інтонаційний зміст. Сьогодні, як і раніше, ця пісня входить до святкового дитячого репертуару.

Традиційний варіант пісні має чотири куплети, які містять заспів та приспів. Заспів складається з двох елементів: перший – висхідний поступовий рух четвертними, другий – більш активний, з обертовим мелодичним рухом. Цей зворот двічі звучить у приспіві й доповнюється низхідними

каденційними інтонаціями (приклад 1). Про давнє походження пісні свідчить її вузький амбітус та елементарні мелодичні звороти, що також зумовлено адаптацією до дитячого виконання, адже в дітей ще мало розвинені голосові вокальні можливості. Натомість притаманний колядці перемінний розмір додає звучанню певної імпровізаційності й рубатності. В окремих джерелах перемінна метрика представлена більш широкими розмірами, вочевидь, для підкреслення неспішності виконання (4/4, 6/4; 4/4, 3/4).

Приклад 1.

Колядка «А хто, хто Миколая любить»

Помірно  
♩ = 90

Галичина. 3 друкованих джерел

А хто, хто Миколая любить, а хто, хто Миколая вір-но слу-жить, то-му Свя-тий

Ми - ко - ла - я лю - бить, то - му Свя - тий  
ю - му вір - но слу - жить,

Ми - ко - лай на вся - кий час по - ма - гай, Ми - ко - ла - ю!

Ганна Гаврилець змалечку обізнана з традиційною музикою, вона з дитинства була активним учасником різних народних святкувань, пов'язаних з обрядовими діями і християнськими віруваннями. Не є винятком і день Святого Миколая. Із її спогадів дізнаємося, що маленькою вона завжди з особливим трепетом очікувала цього свята: «Це було одне з найбільших свят для мене як для дитини і гарний стимул добре поводитися, адже Святий Миколай будь-кому подарунки не приносить – він може дати подарунки, а може й різочку»<sup>1</sup>. Композиторка згадує, що Миколай завжди дарував те, чого найбільше хотілося. Так, згадку про один із таких моментів вона озвучила в інтерв'ю: «Я пам'ятаю, що дуже хотіла мати лижі. <...> І в одну ніч перед Святим Миколаєм я сплю, і бачу такий сон: я маю лижі, але вони чомусь дуже коротенькі, як ковзани, та я їх надягнула і ходжу по хаті в лижах. <...> Ось такий сон саме в ніч Святого Миколая. Прокладаюся я і бачу – біля мого ліжка лежать лижі! Таке було втілення моєї мрії, дуже велика радість і дуже велике диво,

<sup>1</sup> Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 12 травня 2021 р. Особистий архів О.В. Полетаєвої.

таїнство. Це дуже світле, дуже дороге свято для мене, як і для всіх дітей. А всі ми родом із дитинства, тому й дотепер я його люблю і пам'ятаю»<sup>2</sup>. Тож зрозуміло, чому вона, уже зріла мисткиня, прагне відтворити дитячі спогади й переживання в музичних творах. Оскільки для Г. Гаврилець це свято є символом нестримної дитячої радості й утіхи, вона звертається до жанру оркестрового капричіо, щоб якомога природніше втілити настрої та почуття, які вирують у цей день.

*Капричіо* (італ. *capriccio*, фран. *caprice* – букв. примха, каприз) – це жанр, який має багатовікову історію формування й розвитку (з XVI століття). Він сформувався у європейській музиці, зазнав численних змін протягом свого становлення й розвитку, а згодом знайшов свій вияв і в українському музичному мистецтві. Спочатку це була інструментальна п'єса вільної форми, близька до фантазії та ричеркара, бо ґрунтувалася на імітаціях і навіть передувала зародженню фуги. Це були віртуозні твори, інколи з використанням звукозображальних прийомів. В епоху романтизму капричіо почали трактувати як жанр віртуозної інструментальної (скрипкової та фортепіанної) п'єси. В оркестрових капричіо, які теж сформувалися у цей час і за своїми жанровими ознаками були близькі до фантазії, митці відтворювали національний колорит звучання, використовуючи характерні інтонаційні звороти й ритми. Сучасні капричіо для симфонічного оркестру – це приклади жанру мініатюри з утіленням принципів «картинного симфонізму» [14, с. 324–325].

Найбільш узагальнене визначення терміна знаходимо у статті Чжан Таньтянь [15]: дослідниця окреслює історію формування жанру, його еволюцію, розкриває трактування терміна в різних джерелах, виявляє жанрові особливості, які формувалися протягом усього періоду його функціонування. На основі цього дослідження зроблено висновок, що капричіо «становить невелику, «примхливу», суперечливу за характером, швидку, віртуозну інструментальну п'єсу (для інструмента-соло або оркестру), часто програмного змісту (прихованого або явного); зазвичай досить вільну за формою; насичену несподіваними (гармонічними, ритмічними, фактурними, змістовними) зворотами й зіставленнями,

<sup>2</sup> Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 12 травня 2021 р. Особистий архів О.В. Полетаєвої.



з можливим гострим, пікантним ритмом і синтезом різних жанрових ознак»<sup>3</sup> [15, с. 198]. Ці характеристики доцільно доповнити ще прагненням композиторів відтворити національний колорит звучання, застосувавши прийоми звукозображення (у пейзажних замальовках, побутових сценках) та використавши народні мелодії [14], що особливо активно виявилось у творчості українських композиторів.

Першим з українських митців до жанру інструментального капричіо звернувся Микола Лисенко («Елегійне капричіо» для скрипки і фортепіано, 1894), а в симфонічній музиці — Станіслав Людкевич (Капричіо для симфонічного оркестру, 1902). Ці композитори започаткували традицію, яка набула активного розвитку в українській музиці<sup>4</sup>, зокрема й у творчості Ганни Гаврилець. Її творчі спадкоємні зв'язки можна

<sup>3</sup> Історичний екскурс жанру підкріплюється численними музичними прикладами, серед яких такі: «12 капричіо» для органа Дж. Фрескобальді (1624), «Химерні капричіо» для скрипки соло (1627) К. Фаріна, «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й.-С. Баха (1704), каденції-капричіо до 12 скрипкових концертів П. Локателлі (1732), «24 капричіо для скрипки соло» ор. 1 Н. Паганіні (1802–1817), «Capriccio brillante» для фортепіано з оркестром *сі-мінор* ор. 22 Ф. Мендельсона (1832), Капричіо на тему арагонської хоти М. Глінки (1845), «Інтродукція та рондо-капричіозо» (1863) й «Арабське капричіо» (1894) К. Сен-Санса, «Valse-caprice» А. Рубінштейна (1870), фортепіанні капричіо Й. Брамса (1878, 1892), «Італійське капричіо» П. Чайковського (1880), «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова (1887), «Капричіо на циганські теми» С. Рахманінова (1894), Капричіо для фортепіано з оркестром І. Стравінського (1929), опера «Капричіо» Р. Штрауса (1941) та інші (перелік, наведений у роботі Чжан Тяньтянь, доповнила автор цієї статті).

<sup>4</sup> Серед них варто згадати «Українське капричіо» В. Нахабіна (1950), «Гуцульське капричіо» Г. Жуковського (1967), «Грецьке капричіо» О. Рудянського (1990), «Кримсько-татарське капричіо» Ю. Золотаренка — для симфонічного оркестру; «Орієнтальне капричіо» А. Караманова (1961), «Слов'янське капричіо» Л. Колодуба (1978), «Українське капричіо» К. Домінчена (1983) — для скрипки з оркестром; «Кюй-капричіо» для віолончелі з оркестром О. Рудянського (1969); «Каприс» В. Флиса (1969) та капричіо Ю. Коффлера, В. Кіпи, І. Вовка — для скрипки й фортепіано; а також «Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром В. Губаренка (1973), «Сербське капричіо» для труби і струнного оркестру О. Костіна (1997), «Буковинське капричіо» для флейти, кларнета й камерного оркестру О. Яковчука (2004), «Капричіо» для бас-кларнета, альту й фортепіано С. Пілютикова (2006) та інші [14].

простежити, починаючи від першопрохідця в жанрі симфонічного капричіо – Станіслава Людкевича. Його твір цього жанру був написаний у період, коли композитор активно вивчав народнопісенну спадщину й опановував національний стиль. «Капричіо» мало дві частини – ліричну повільну й танцювальну швидку, що втілювали популярні тоді думку і шумку [4, с. 193].

С. Людкевич був творчим наставником для цілого покоління композиторів, зокрема й для Мирослава Скорика. У його творчому доробку також є приклади звернення до жанру капричіо. Уперше композитор застосував капричіо в четвертій частині Партити № 3 для струнного оркестру (1974). Загалом, ця композиція – один зі зразків неокласичного стилю у творчості митця, а капричіо сприймається як віртуозний, фантазмагоричний твір. Пізніше композитор здійснив транскрипцію 24-х «Каприсів» Н. Паганіні для скрипки соло (1982, 1983), а згодом створив версію для симфонічного оркестру (1989–1998), застосувавши принципи «стильової гри», що втілено дотепними зіставленнями музики минулого й естрадних мотивів сучасності [5]. Ця оркестрова версія лягла в основу балету «Каприси», який був поставлений у Національному театрі опери та балету імені Тараса Шевченка 2011 року.

Ганна Гаврилець як учениця М. Скорика в аспірантурі Київської консерваторії, тобто представниця вже третього покоління, у своїй творчості також утілює засади жанру капричіо. Композиторка звертається до нього двічі: «Капричіо на честь Святого Миколая» для камерного оркестру (2008) і «Капричіо» для флейти, кларнета, альт-саксофона і струнного квартету (2012).

«Капричіо на честь Святого Миколая» – це зразок жанру мініатюри, який у творчості мисткині представлений досить багатогранно. Такі опуси завжди створювалися паралельно зі зразками крупної форми. Це оркестрове Капричіо було написано поряд із такими творами, як симфонія № 3 «Паралелі» та «Miserere» для хору з оркестром, і на цьому тлі вирізнялося легкістю звучання й оптимістичністю задуму. Така різнохарактерна й різножанрова творчість ілюструє багатогранність та різновекторність стильових пошуків Г. Гаврилець. Твір був написаний із нагоди концерту до 50-річного ювілею композиторки. Святковий авторський концерт відбувся в залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України, а твори виконував

Національний ансамбль солістів «Київська камерата» під орудою Валерія Матюхіна. Знаковою була дата заходу – 19 грудня (день Святого Миколая), тому Г. Гаврилець вирішила підготувати для слухачів сюрприз – «Капричіо на честь Святого Миколая». Твір має програмну назву, що характерно для образного жанру. Така програма узагальненого типу зумовлена тим, що мисткиня надає у творі музичну характеристику основного образу – Миколая Чудотворця, звертаючись до змісту й ідеї народної пісні-колядки. Ще одна ознака, пов'язана зі специфікою жанру, – вільна будова музичного твору. У «Капричіо» Г. Гаврилець можна виокремити три розділи, що зумовлено пануванням у них різних образних сфер та превалюванням відповідного тематичного матеріалу.

Із перших звуків «Капричіо» налаштовує слухача на радісний і піднесений настрій. Цьому сприяють засоби, використані у творі: трелі у флейти на тлі тремоловальних звуків трикутника й скрипок, виконаних штрихом *sul ponticelo*. У такому обрамленні вже у вступі зароджується трихордова поспівка, яка далі розростеться до повноцінної теми. Цей технічний засіб характерний для творчого почерку Г. Гаврилець, про що вона неодноразово згадує: «Один, два, три звуки – це свого роду музична молекула, з якої можна щось збудувати. Усе починається з якоїсь маленької тематичної моделі. За таким моментом, напевно, можна розпізнати мій стиль і почерк» [цит. за: 7, с. 97]. Цим комплексом закладено підґрунтя для створення казкової атмосфери, у якій формуватиметься, розвиватиметься й утілюватиметься ідея улюбленого дитячого свята і його головного героя – Святого Миколая. Загалом, щоб зрозуміти цю ідею, яка формулюється у вступі, варто зануритися у дитячі спогади і згадати свої відчуття напередодні свята – приємну радість, піднесення й трепет від очікування подарунків. Тому вступ починає звучати наче віддалено, поступово наближується – як відчуття наближення свята.

Тема радості, якою починається основний розділ твору, «виросла» з інтонацій вступу. Оскільки день Святого Миколая – це загальнонародне дитяче свято, то музичні інтонації максимально наближені до фольклорного звучання. Так, композиторка перше проведення теми доручає флейті, тембр якої нагадує звучання сопілки – українського народного інструмента. Трихордова поспівка в основі теми також має народнопісенні витоки. Нестримним рухом розгортання музичної тканини

вдало відтворено картину приємної метушні, якою супроводжується чи не кожне родинне свято. Подібну музичну мову, відтворюючи картину народного свята, використав й Ігор Стравінський на початку балету «Петрушка». Порівнюючи тексти цих творів, знаходимо багато спільного: використані тембри, прийоми гри, розріджена фактура на початку твору з подальшим її ущільненням та музично-інтонаційний матеріал для реалізації ідеї народної радості напередодні чи під час свята.

Наступні кілька проведень теми примітні розширенням інструментарію (долучається група струнних інструментів) і, відповідно, діапазону звучання всієї фактури й поступового наростання динаміки. Окрім того, спостерігається ускладнення гармонічної мови. Якщо у перших двох проведень теми радості супровід обмежувався лише легким *pizzicato* основними звуками автентичного звороту, то вже у третьому проведенні він (супровід) виділяється колоритним звучанням діатонічних інтервалів, що утворюються паралельним рухом голосів. Також у середньому шарі фактури звучить квінтовий бурдон, притаманний народному музикуванню. Таке голосоведення суперечить правилам класичної гармонії<sup>5</sup>, але додає яскравого фольклорного колориту, адже такі співзвуччя нагадують звучання народних струнних інструментів. Четверте проведення вносить новий емоційний відтінок за рахунок перегармонізації теми в мінорному нахилі з використанням натуральної домінанти. Усіма цими засобами посилюється ефект утілення ідеї наближення свята, а поступовим залученням до звучання теми радості якомога більшої кількості інструментів неначе зображено, як у душах усе більшої кількості дітей і дорослих зароджується приємне передчуття свята.

У процесі розвитку музичного матеріалу і зростання експресивності висловлювання в музичній тканині твору формуються інтонації головної теми – народної пісні про Святого Миколая. Перші такі зерна вриваються помірним поступневим рухом чвертками на тлі теми радості (ц. 6). Цей прийом дуже нагадує

<sup>5</sup> Ще Джироламо Фрескобальді в передмові до своїх «12 капричій» для органа (1624) зазначає, що ці твори «не регулюються правилами контрапункту, але виконавцям слід насамперед шукати ефекти, які намагався передати композитор» («*che non paressero regolate, con l'uso del contrapunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo et il fine dell'Autore circa la diletatione dell'udito & il modo che si ricerca nel sonare*» — переклад з італ. О. П.) [16].

зародження теми оди «До радості» у фіналі Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, коли на підступі до теми в хорі композитор доручає кілька проведень її перших звуків оркестру, наче готуючи плацдарм для величного звучання оди. Г. Гаврилець використовує подібні засоби: вона тричі дає імпульс для появи теми народного першоджерела: два проведення обмежуються початковим висхідним ходом, а останнє подано більш широко — звучить ціла фраза в гобоя і частини струнних інструментів<sup>6</sup>. Отже, композиторка наче по-доброму дражниться зі слухачами, вона лише натякає на відому тему, але не відразу проводить її в повному обсязі. Такі гумористичні вкраплення — ще одна риса, притаманна капричю як жанру.

Середній розділ твору присвячено втіленню образу Святого Миколая, який передається мелодією народної пісні. Перші її проведення, що звучать у терцієвому викладі й супроводжуються підголосками в різних голосах, характеризуються виразним та експресивним звучанням. Жвавість музичного розгортання зумовлена подальшим чергуванням і переплетенням двох тем — радості й Святого Миколая. Їх органічна взаємодія пов'язана зі спільним інтонаційним матеріалом. Тема радості наче виросла з матеріалу народної пісні, їй притаманний такий же обертальний мелодичний принцип та ритмічна витіюватість, як і приспіву народно-пісенного першоджерела. Композиторка не лише вводить у твір окремі фрази з відомої мелодії, а й проводить її повністю (з ц. 12). Тут вона звучить в акордовому викладі на тлі підголоскових ходів, які додають фантазійності. Цей ефект посилюється й використанням тембру трикутника, що нагадує звучання різдвяних дзвоників і надає розділу святкового колориту.

Після завершення мелодії пісні-колядки розпочинається завершальний розділ форми. Він має ознаки репризності, адже тут знову панує радісний вир початкової теми, яка звучить тепер в іншій тональності (*фа-дієз мажорі*) та за участю всього оркестру. Стрімкі проведення тематичного матеріалу окремих інструментів та оркестрових груп мають віртуозний характер, що також підсилює ідею капричозного висловлювання. Після такої загальної іскристої феєрії переломним моментом стають несподівані кластери у струнних

<sup>6</sup> Подібну оркестровку використовує і Л. ван Бетховен в описаному фрагменті.

інструментів, які переривають нестримний рух розвитку та спрямовують його до завершення.

Ці напружені співзвуччя супроводжуються фрагментами теми радості, які поступово розчиняються в усе більш розрідженій фактурі, що нагадує нам початок твору, але у зворотному русі. Тут це сприймається як ефект віддалення, наче народне святкування залишається позаду і виринає лише у спогадах.

Певної казковості звучанню додають також штрихи й технічні засоби. Так, у творі широко вживано сонористичний принцип потовщеної лінії, представлений довгими трелями напружених вертикалей. Завдяки прийомам *sul tasto*, *sul ponticelo*, *col legno*, *pizzicato*, *glissando* і тремоло створюються різні звукові ефекти, які посилюють ідею «капризного» висловлювання<sup>7</sup>.

**Висновки.** Отже, бачимо, що в «Капричіо на честь Святого Миколая» Г. Гаврилець використовує цілий комплекс засобів для реалізації різних аспектів свого задуму. Найперше – звернення до народнопісенного матеріалу («Пісня про Святого Миколая»), зумовлене втіленням загальної радості й картини свята. Це також посилюється імітацією гри на народних інструментах, що додає звучанню національного колориту. Окрім того, лаконічність висловлювання і програмна конкретизація знайшли свою реалізацію в жанрі мініатюри, а саме капричіо. Цим зумовлено такі риси твору, як віртуозність, фантазійність, несподівані ефекти й неочікувані повороти, бадьорість музичного розгортання і гумористичних вкраплень. У творі на різних рівнях утілено основні принципи творчого методу неофольклоризму, представлені в дослідженнях О. Дерев'янченко. Це дає підстави для висновку, що «Капричіо на честь Святого Миколая» – ще один яскравий приклад застосування прийомів, характерних для авторського стилю письма композиторки, як-от розвиток традиції звернення до жанру капричіо, але з характерним поєднанням академічних засобів із фольклорним першоджерелом. Серед них такі: використання народнопісенних інтонацій (трихордова поспівка), мотивна робота з матеріалом, майстерна оркестровка і яскраві штрихи, сонористична техніка, співзвуччя кластерного типу й неочікувані тональні

<sup>7</sup> Такий комплекс штрихів Г. Гаврилець широко застосовує в інших творах, зокрема в камерній кантаті «Погляд в дитинство», де вони також сприяють звуковому відтворенню дитячого фантазійного світу.

зсуви. Усі ці засоби органічно переплітаються і створюють неповторну, грайливу, примхливу та променисту замальовку картини народного життя у неофольклористичному стилі.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч О.Г. Фольклорні архетипи у хорovій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 57–70.
2. Дерев'яненко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 215 с.
3. Должанский А.Н. Каприччио. *Краткий музыкальный словарь*. Изд. 6-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, 2003. С. 114.
4. Історія української музики : в 6 т. / НАН України. Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1990. 424 с.
5. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І». 2008. 588 с.
6. Козаренко О.В. Національна музична мова в дискурсі пост-модернізму. *Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови* / Наук. товариство ім. Шевченка; відп. ред. І.Б. Пяковський, О.А. Купчинський. Львів : НТШ 2011. С. 218–254. URL: [http://www.music-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.music-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html) (дата звернення: 05.04.2021).
7. Лунина А.Е. Анна Гаврилець. Аутентика: глибинна почвенність, ментальна характерність, національна своєобичність... – спроба понять «предел смысловой беспределности»? *Лунина А.Е. Композитор в зеркале современности* : в 2 т. Т. 1. Київ : Дух і літера, 2015. С. 85–166.
8. Маскович Т.М. Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська». *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Число 3–4. С. 84–90.
9. Маскович Т.М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності» : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника» ; Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 223 с.
10. Маскович Т.М. Хорові твори Ганни Гаврилець на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 25–26 жовтня 2013 р.). Івано-Франківськ, 2013. С. 73–77.
11. Нискогуз І.А. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору. *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 121–128.
12. Нискогуз І.А. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Музикознавчі студії*. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.

13. Онацький Є. Д. Миколай – Святий Чудотворець. *Онацький Є. Д. Українська мала енциклопедія* : у 16 кн. Кн. VIII : Ме – На. Буенос-Айрес, 1961. С. 974–977.
14. Сікорська І.М. Капричіо. *Українська музична енциклопедія*: у 5 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; гол. ред. І. Сікорська. Т. 2. Київ, 2008. С. 324–325.
15. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 194–199.
16. Frescobaldi G. Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti, et Arie in partitura di Girolamo Frescobaldi Organista in San Pietro di Roma. Roma : Luca Antonio Soldi, 1624.

### REFERENCES

1. Bench, O. (2009). Folklore archetypes in choral art of Hanna Havrylets. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Vol. 75: Composer and contemporary socio-cultural environment*. Kyiv, pp. 57–70 [in Ukrainian].
2. Derevianchenko, O. (2005). Neofolklore in a music art: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century. The dis. ... of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
3. Dolzhanskij, A. (2003). Capriccio. *A short musical dictionary. Ed. 6, rev.* Saint Petersburg: Lan, pp. 114 [in Russian].
4. History of Ukrainian music: in 6 vol. Vol. 3: The end of the XIX – beginning of the XX century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2008). Myroslav Skoryk: man and artist. Lviv: Independent Cultural Journal «Yi» [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2011). National musical language in the discourse of postmodernism. *Kozarenko, O. The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Lviv, pp. 218–254. URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kozarenko-ethnicmuslang.html> [accessed: 05.04.2021] [in Ukrainian].
7. Lunina, A. (2015). Anna Havrylets. Authenticity: deep soil, mental characteristic, national originality ... – an attempt to understand the «limit of semantic boundlessness»? *Lunina, A. Composer in the mirror of the present: in 2 vol.* Vol. 1. Kyiv: Dukh i litera, pp. 85–166 [in Russian].
8. Maskovych, T. (2013). Canonical genre layer in the work of Hanna Havrylets: «Kheruvymska». *Art studies studios*, 3–4, pp. 84–90 [in Ukrainian].
9. Maskovych, T. (2018). Hanna Havrylets' choral creativity in the context of «new sacredness». The dis. ... of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; Odesa national A. V. Nezhdanova academy of music. Odesa [in Ukrainian].
10. Maskovych, T. (2013). Choral works by Hanna Havrylets on the texts of Ukrainian poets: national manifestations of the sacred space. *Choral Arts in high school: problems and prospects of training*. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, pp. 73–77 [in Ukrainian].



11. Nyskohuz, I. (2013). «Zoloty kamin posiiemo» H. Havrylets in the contemporary compositional context of folklore. *Kyiv musicology*. R. Glier Kyiv Institute of Music; Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Vol. 46. Kyiv, pp. 121–128 [in Ukrainian].
12. Nyskohuz, I. (2014). Features of the interpretation of Ukrainian folklore in the oratory «Barbivska koliada» by Hanna Havrylets. *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Music Studies Studios*. Vol. 32. Lviv, pp. 183–191 [in Ukrainian].
13. Onatskyi, Ye. (1961). Saint Nicholas of Myra. *Onatskyi, Ye. Ukrainian small encyclopedia: in 16 books*. B. VIII: Me – Na. Buenos Aires, pp. 974–977 [in Ukrainian].
14. Sikorska, I. (2008). Capriccio. *Ukrainian Music Encyclopedia: in 5 volumes*. The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Vol. 2. Kyiv, pp. 324–325 [in Ukrainian].
15. Chzhan Tiantian. (2017). Capriccio as a concept and phenomenon. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. No. 2, pp. 194–199 [in Russian].
16. Frescobaldi, G. (1624). Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti, et Arie in partitura di Girolamo Frescobaldi Organista in San Pietro di Roma. Roma: Luca Antonio Soldi [in Italian].

УДК 78.087.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-8>**Маргарита Володимирівна Самокіш**

ORCID: 0000-0002-9021-5077

аспірантка кафедри історії та теорії музики,

викладач кафедри оркестрових інструментів

КВНЗ «Дніпропетровська академія музики імені Михайла Глінки»

Дніпропетровської обласної ради»

samokish.m.v@gmail.com

## МУЗИЧНИЙ ЖАНР ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО № 2 В. БІБІКА)

**Мета роботи** – виявити та дослідити особливості трактування музичного жанру крізь призму сучасного композиторського мислення. Розглянути характерні тенденції розвитку жанрової природи сонати для альту соло у ХХ столітті, спираючись на композиційні особливості, формотворення й образний зміст конкретного твору. Охарактеризувати особливості композиторського почерку В. Бібіка та стильові концепти творчості митця. **Методологія дослідження** базується на взаємодії спеціальних та загальних методів і підходів дослідження, серед яких: історико-філософський, аналітичний, компаративний, культурологічний, системний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий аналіз, теоретико-аналітичний, мистецтвознавчий та виконавський аналіз. **Наукова новизна.** Уперше розглядається сучасний український репертуар для альту соло крізь призму музичної символіки й оновленого тлумачення композиторами категорії музичного жанру, проаналізовано головні композиційні прийоми, що сприяють цілісності жанрового сприйняття; твір, означений у дослідженні, проаналізовано з погляду історичного значення, що підкреслюється використанням композитором усталених риторичних фігур та знаків-символів для збагачення інтерпретації композиції глибинними семантичними значеннями; досліджується вплив образної палітри твору на особливості трактування жанру, формотворення та драматургії музичної композиції; розглянуто й уведено до наукового та виконавського обігу поняття «український сучасний твір для альту соло», що сприятиме його поширенню серед музикознавців та виконавців; обґрунтовано значущість сучасних творів для альту соло у ствердженні альту як повноцінного сольного сценічно одноосібного інструмента; у контексті українського альтового мистецтва доведено цінність сучасної вітчизняної репертуарної палітри, що є віддзеркаленням соціокультурного простору сучасності.

**Висновки.** Виявлено та досліджено головні жанрові концепти сучасного альтового репертуару на прикладі Сонати для альт соло № 2 Валентина Бібіка, що виражаються в розширенні меж засобів художньої виразності, використанні усталених музичних символів, філософській спрямованості та єдності драматургії й формотворення. Досліджено головні засади розвитку жанрової природи альтової композиції соло, що проглядається в лаконічності тематизму, неквапливості драматургічного розвитку й імпровізаційній манері музичного мовлення.

**Ключові слова:** жанр, символіка, образний зміст, формотворення, філософська спрямованість, соло, композитор, альт.

*Samokish Marharyta Vladymirovna, Postgraduate Student at the Department of “History and Theory of Music”, Lecturer at the Department “String Instruments” of the Municipal Higher Educational Institution “Mykhailo Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music” of Dnipropetrovsk Regional Council”*

**Music genre as a reflection of the sociocultural space of our time (on the example for Sonata for viola solo № 2 V. Bibika)**

**Research purpose** is to identify and explore the peculiarities of the interpretation of the musical genre through the prism of modern composer thinking. To consider the characteristic tendencies of development of the genre nature of the XX century, based on the compositional features, formation and figurative content of a particular work. Describe the features of V. Bibik’s compositional handwriting and stylistic concepts of the artist’s work. **The methodology** of the research is based on the interaction of special and general research methods and approaches, including: historical-philosophical, analytical, comparative, culturological, systemic, structural-functional, genre-style analysis, theoretical-analytical, art and executive analysis of research. **The scientific novelty** of this study for the first time the modern Ukrainian repertoire for viola solo is considered through the prism of musical symbolism and updated interpretation by composers of the category of musical genre; analyzed the main compositional techniques that contribute to the integrity of genre perception; the work defined in the study is analyzed in terms of historical significance, which is emphasized by the composer’s use of established rhetorical figures and signs-symbols that enrich the interpretation of the composition with deep semantic meanings; the influence of the figurative palette of the work on the peculiarities of the interpretation of the genre, formation and drama of the musical composition is investigated; “the Ukrainian modern work for viola solo” was considered and introduced into scientific and performing circulation, which will promote its distribution among musicologists and performers; substantiated the importance of modern works for the viola solo in the assertion of the viola as a full-fledged solo instrument; in the context of ukrainian viola art, the value of the modern repertoire palette is proved, which is a reflection of the sociocultural space of modernity. **Conclusions.** The main genre concepts of the modern viola repertoire, on the example for Sonata for viola solo № 2 V. Bibika, are revealed and researched, which are expressed in the expansion of the boundaries of the means of expression, the

*use of established musical symbols, the philosophical orientation and unity of dramaturgy and form. The main principles of the development of the genre nature of the viola work solo, which is seen in the conciseness of the theme, the slowness of the dramatic development and the improvisational manner of musical presentation, are studied.*

**Key words:** *genre, symbolism, figurative content, formation, philosophical orientation, solo, composer, viola.*

**Актуальність теми дослідження.** Питання дефініції жанрової природи музичного мистецтва сучасності є багатошаровим та складним, адже головні характеристики сучасного мистецтва – мінливість, гнучкість та розширення кордонів традиційної символіки. Модифікуючись, музичні жанри збагачуються не лише шляхом взаємопроникнення найхарактерніших рис кожного з них, а і вбирають головні духовні цінності та потреби сучасного суспільства крізь призму індивідуального бачення композитора. Л. Мазель та В. Цуккерман так тлумачать поняття жанру: «Музичні жанри – це роди та види музичних творів, які історично склалися у зв'язку з різними типами змісту музики (зокрема, соціально-побутовими, соціально-ужитковими), функціями та різними умовами її виконання й сприйняття» [5, с. 22]. Оновлення критеріїв та засад музичного мистецтва потребує нових засобів музичного вираження та сприйняття музичних творів, що усталює певну проблему й необхідність її дослідження.

**Мета дослідження** – виявити особливості трактування жанру сонати для альтя соло крізь призму сучасного композиторського мислення. Розглянути характерні тенденції розвитку означеного жанру у ХХ ст., спираючись на композиційні особливості, формотворення й образний зміст конкретного твору. Матеріалом дослідження є Соната для альтя соло № 2 Валентина Бібіка.

**Виклад основного матеріалу.** Валентин Бібік – відомий український композитор, кожен твір якого сповнений неповторною атмосферою філософського споглядання, чистоти та ширості, а інтонаційна виразність і глибина змістової складової частини торкається серця слухача з перших секунд звучання творів композитора.

Творчість Валентина Бібіка складається переважно з камерних, оркестрових, вокальних та хорових творів, а також композицій для різних інструментів соло. Така жанрова спрямованість митця підкреслює інтровертованість, філософську

зосередженість та водночас безмежність семантичної палітри творів майстра.

Як відомо, «соната» (з іт. “sonare” – звучати, грати), беручи початок від XVI ст., спочатку слугувала для позначення вокального мотету, перекладеного для інструментального виконання або ж будь-якого твору інструментальної музики. У XVII ст. термін «соната» уже став наближеним до сучасного розуміння та вживався на позначення двох різновидів сонат, а саме – камерних сонат (складалися з декількох контрастних частин та виконувалися інструментом соло чи із супроводом) і церковних сонат (виконувалися під час богослужінь). У XIX ст. термін «соната», окрім позначення жанрової природи твору, віддзеркалював принцип формотворення – «сонатну форму».

Соната № 2 (ор. 136) Валентина Бібіка для альту соло – твір, що є відображенням сучасності в усіх її проявах: духовне устремління та розвиток, філософська споглядальність, мінливість образного змісту та ледь чутне мерехтіння надії, що знаходять вираження в самобутній та яскравій манері композиторської техніки. Цей твір, створений у 1999–2000 рр., належить до зрілого періоду творчості композитора, отже, віддзеркалює всю палітру музичної лексики майстра, актуальні композиторські тенденції та духовний розвиток суспільства загалом.

Відновлення й еволюціонування українського музичного мистецтва 90-х рр. базується на використанні композиторами широкого спектра усталених символів, знаків та риторичних фігур, що віддзеркалюють духовні пошуки особистості й суспільства. В окреслений період «в українському мистецтві підіймаються заборонені раніше символічні теми опору владі, людського відчаю та покаяння, як вираження того масштабного людського болю, що в період правління комуністичного ладу був «розстріляним та заарештованим». <...> Інші ж актуальні, вічні й символічні за своєю суттю теми культурного простору 90-х рр. базуються на свердженні трагічного світобачення, відчутті особистістю зламів панівних соціополітичних систем, самотності, розгубленості, втрати цінностей та віри» [6, с. 175].

Символічне трактування твору є важливою складовою частиною аналізу, сприйняття й інтерпретації композиції, адже саме розуміння символічного оснащення дає можливість осягнути всю палітру особливостей історичного та духовного простору. Музична лексика вищезначеної Сонати сповнена

риторичними фігурами та музичними символами, що підкреслюють образний зміст композиції. Серед них риторичні фігури *interrogation*, *catabasis*, *aprosiopesis*, широке використання секундових інтонацій. Характерною образною семантикою даної сонати є ідея боротьби людини за свободу, мир та духовність у непростий історичний період 90-х рр. Звідси філософська спрямованість і емоційна стриманість музичного викладення, що підкреслюються мовними інтонаціями, а також імпровізаційною манерою музичного висловлювання.

Елементи фольклору та народної пісенності в даному творі проглядаються крізь призму використання композитором характерного інтонаційного комплексу, на якому базується розвиток тематизму. Це дає підстави для трактування інтервалів як категорії символіки що, безперечно, впливає на образний зміст та контекст твору. І. Земцовський так коментує взаємопроникнення рис академічної та народної музики: «Взаємини з фольклором – це завжди діалог поетик: індивідуальної та народної. Одна перевіряє іншу й перевіряється нею, і дифузія їх в ідеалі нескінченна. Звідси і невичерпність форм втілення фольклору» [4, с. 16]. Наявність елементів фольклору в даному творі сприяє розширенню художньо-змістових кордонів, відтворенню найтонших людських почуттів тощо.

Перша частина Сонати (*Larghetto*) базується на хвилеподібних коротких репліках, кожна з яких починається висхідним секундовим рухом (риторична фігура *interrogation*, що за символікою інтервалів Б. Яворського та В. Носіної є вираженням питання), закінчується низхідною секундовою інтонацією (риторична фігура *catabasis*, що є мотивною символікою смутку, вмирання й печалі). Такий інтонаційний зворот композитор використовує для вираження прохання без надії та відповіді, лімітованості людського буття та почуттів, трагічності соціокультурного життя 90-х рр. Д. Харитонова розглядає особливості української інструментальної сонати ХХ ст. крізь призму символіки та зазначає: «<...> Використання символіки в українській інструментальній музиці ХХ ст., зокрема в сонатах, спостерігається дуже широко» [6, с. 185].

Трактування твору, спираючись на усталені традиції музичної символіки, розширює кордони розуміння семантичного значення композиції, надає інтерпретації рис індивідуального прочитання крізь призму усталених значень музичних фігур та символів. «Символіка провокує до паралелей із

музикою, схожою неможливістю зведення до однієї логічної форми, смислу, обраного твору» [6, с. 188]. Музичний символ є важливою складовою частиною українського академічного музичного мистецтва 90-х рр., адже саме символіка музичної лексики здатна віддзеркалити всю повноту та багат шаровість почуттів цього складного історичного періоду.

Низхідний ритмічний лейтмотив першої частини (чверть із крапкою – три вісімки – дві чверті) набуває динамічного (від “*pp*” на початку твору до “*fff*” у т. 50) регістрового *q* артикуляційного розвитку, вражає широкою палітрою образного змісту. О. Щетинський так характеризує ставлення композитора до якості звуку: «Звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією. Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною. Звідси особлива увага до тембру й фактури» [7, с. 57].

Саме ця частина є віддзеркаленням сучасності композитора, боротьби за духовність, людяність та мир, що виражається крізь своєрідну драматургічну арку:

– невпевнені, питальні секундові інтонації в межах динаміки “*pp*” – “*p*”, що базується на м’якому, пісенному викладенні (тт. 1–16);

– схвильовані заклики, що виражаються крізь метроритмічну змінність (4/4, 8/4, 5/4, 6/4), темпові ремарки (*Piu mosso*; *Moderato*, та *con moto*; *Animato*, *Agitato molto*), динамічний розвиток (<*ff*<*fff*<), фактурне ущільнення, декламаційне викладення, розширення регістрової палітри (тт. 17–101);

– філософське самозаглиблення й образ безнадійності, що виражається в переважанні тиші над поодинокими дисонуючими інтонаціями (в епоху бароко фігура *aposiopesis* слугувала символом смерті, страху). Фермата слугує важливою ланкою між завершенням першої частини та початком другої, що розпочинається *attacca*.

На прикладі аналізованого твору можна спостерігати особливості мотивного розвитку, а також характерні риси, що притаманні творчості Валентина Бібіка. Ф. Гершкович так коментує значення мотиву в будові музичного твору: «Мотиви – це той матеріал, з якого споруджуються стіни, і не тільки стіни музичних творів» [3, с. 16]. У музичній тканині вищезначеного твору важливе місце посідає «ритмічний» мотив (характерна ритмоформула) та «мелодичний» мотив

(мелодична формула), що, переплітаючись, дають поштовх створенню музичного мережива сценічно одноосібної композиції для альтя соло.

Однією з характерних особливостей означеного твору є метроритмічна мінливість. Перші п'ять тактів композиції соло виконують роль своєрідного вступу, базуються на гнучкій метричній сітці (6/4, 9/4, 5/4, 6/4), що завершується ферматою. Метроритмічна мінливість цього фрагмента, що поєднується із загальною динамікою "pp" та численними ремарками, створюють атмосферу невизначеності, духовного пошуку та безнадійності.

Друга частина Сонати (*Larghetto*) вражає емоційною виваженістю, раціональністю, а також психологічною сконцентрованістю, що сповнюють кожен звук даної частини. Цікавим видається запис даної частини на двох нотоносцях: композитор окремо пише партію мелодичної лінії (*arco*) та окремо партію супроводу (*pizz.*, *arco*). Такий принцип запису підкреслює багатошаровість і поліфонізм мислення композитора. Широке використання композитором пауз між речовими інтонаціями альтя соло підкреслює образ невпевненості, згасання. Р. Кофман так коментує художні особливості музики Валентина Бібіка: «Ця музика змушує слухати себе, забувши про приналежність до музичного цеху. Тому я буваю щасливий, коли можу слухати музику, як слухають музику природи – не вникаючи в хімічний аналіз крапель дощу чи в секрети переломлення сонячного променю. Такою є музика Валентина Бібіка» [8, с. 14]. Підкреслимо, що означений твір соло – приклад співіснування контрастних та яскравих образів: емоційної відстороненості і рішучості, філософського самозаглиблення та гротеску.

Цікавою композиторською знахідкою постає темпова ремарка *Larghetto*, що є незмінною для обох частин Сонати. Роблячи ремарку *attacca* між двома частинами, не змінюючи темп, композитор, імовірно, прагнув відобразити повноту й неподільність людського життя, що складається з індивідуальних устремлінь та прагнень.

Валентин Бібик – композитор, творчість якого захоплює глибинним баченням картини світу й багатошаровістю відтворених художніх образів, що виражаються крізь філігранне трактування музичного звуку. Завдяки фактурній простоті, динамічній «відстороненості», а також терпким інтонаційним



комплексам художньо-образний зміст його музики змушує озирнутися та цінувати моменти життя.

О. Берегова характеризує визначальні риси музичного мистецтва 90-х рр. і зауважує: «Включення в систему художнього мислення всіх попередніх стилів, жанрів і форм, які в межах одного твору набувають семантики знаку, символу, і потреба в «новому слові» й нових засобах виразності стали визначальними рисами постмодерністської естетики» [2, с. 152].

Валентин Бібік – композитор, творчість якого вражає щирістю художнього викладення, самобутністю творчого бачення, увагою до трактування природи музичного звуку та тембрової палітри, що поєднується з використанням сучасних композиторських технік (сонористика, хроматична тональність, прийоми алеаторіки й екмеліки).

Серед особливостей музичної лексики українського композитора зацентруємо:

- схильність до графічності, лаконізму, простоти та мінімалізму викладення;
- широке використання секундових та кварто-квінтових інтонацій, що надає пісенного, фольклорного колориту;
- горизонталь (мелодична лінія) як головний принцип фактури;
- «озвучення» тиші;
- використання прийому «педальності» фактури для підкреслення образного змісту;
- метрична нестабільність, речові інтонації та пісенність викладення, що є вираженням неофольклорних тенденцій творчості композитора;
- імпровізаційність викладення, що підкреслюється широким використанням фермат, пауз, агогіки;
- темброва колористика та широка регістрова палітра, що надають музичній тканині рельєфності;
- лаконічність мотиву, увага до окремо взятого звуку й тембрового забарвлення;
- вільна атональність, що чергується з тонально стійкими та хроматичними концептами.

Окрему увагу композитор приділяє трактуванню тиші, що, безперечно, збагачує твір глибинним та чуттєвим розумінням музичної лексики. О. Бабенко констатує: «Головний образ-архетип світоглядної концепції В. Бібіка (Тиша) виступає ще одним індикатором еволюції авторського мислення,

накреслює шлях від дієвої драматургії – через ліричне споглядання – до лірико-філософського осмислення» [1, с. 194].

**Висновки.** У процесі дослідження головних жанрових концепт сучасного альтового репертуару на прикладі Сонати для альту соло № 2 Валентина Бібіка виявлено головні композиційні риси, які підкреслюють образно-художні засади даної композиції, віддзеркалюють реалістичність, гнучкість та багатомірність сучасного світу. Валентин Бібік – композитор, який володіє філігранною, лаконічною та «прозорою» композиторською лексикою, у своїх творах віддзеркалює трагізм та складність культурного життя України ХХ ст. Збагачення музичної тканини знаками-символами надає інтерпретації даного твору багатозначності виконавських трактувань, адже кожен виконавець поєднує авторські вказівки із власним професійним та художнім досвідом. Саме використання композитором музичних знаків-символів збагачує образний зміст даного твору новим, філософсько-психологічним баченням, що характерне для сучасного музичного мистецтва. Серед композиційних засад даного твору, що слугують музичним вираженням соціокультурного простору сучасності такі:

- єдність темпової складової частини твору (“Larghetto”), що поєднується із гнучкими та виразними темповими коливаннями (*Piu mosso*; *Moderato, ma con moto*; *Animato*; *Agitato molto*; *ritenuto*; *morendo*). Такі темпові «мерехтіння» символізують психологічний стан людської душі, переживання та віру в майбутнє. Саме завдяки композиторським темповим ремаркам музична думка набуває живого, імпровізаційного викладення, що поєднується з філософсько-споглядалною образністю твору;

- темброва колористика та персоніфікація, що підкреслюються природними можливостями альтового тембру;

- широка регістрова палітра, що сприяє образності музичного викладення;

- використання композитором розширеної ладофункціональної системи підкреслює психологізм відтворюваного образу;

- філігранність відбору темброво-інтонаційного комплексу, що сприяє точності відтворення музичного змісту, що поєднується з мінімалізмом композиторської техніки;

- варіативність тематичного розвитку, що надає музичному змісту широкої палітри образного забарвлення.

Композиторська лексика Валентина Бібіка поєднує самобутність сучасного композиторського мислення й оновлення усталених композиційних прийомів. Серед них – розширення кордонів засобів художньої виразності, збагачення тематизму музичною символікою, філософська спрямованість викладення, єдність драматургії та формотворення. На прикладі даного твору досліджено головні засади розвитку жанрової природи альтової композиції соло, що проглядається в лаконічності тематизму, неквапливості драматургічного розвитку, багатосаровості образного змісту й імпровізаційності музичного викладення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко О. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2020. 365 с.
2. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
3. Гершкович Ф. О музыке: статьи, заметки, письма, воспоминания. Вступ. ст. Л. Гофмана. Москва : Сов. композитор, 1991. 349 с.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Москва : Совет. композитор, 1978. 176 с.
5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 365 с.
6. Харитоновна Д. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2019. 296 с.
7. Щетинський О. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*. 2001. Вип. XXIII. С. 42–64.
8. Юсипей Р. Композитор Валентин Бібік. *Дзеркало тижня*. 2010. 10 липня. С. 14.

### REFERENCES

1. Babenko, O.S. (2020). *Khorova tvorchistj Valentyna Bibika: zhanrova paradyghma ta rysy indyvidualjnogho stylju* [Choral creativity of Valentin Bibik: genre paradigm and features of individual style]: dis. ... cand. art history: 17. 00.03. Kyiv. 365 p. [in Ukrainian].
2. Bereгова, O. (2001). *Problematyka tvoriv suchasnykh ukrajinsjkykh kompozytoriv u konteksti idej postmodernizmu* [Problems of works by contemporary Ukrainian composers in the context of postmodern ideas]. *Ukrainian musicology: scientific-methodical collection*. Kyiv. Issue. 30. S. 150–156 [in Ukrainian].
3. Gershkovich, F.M. (1991). *O muzyke: stat'i, zametki, pis'ma, vospominanija* [About music: articles, notes, letters, memories,

introduction]. Art. L. Hoffman. Moscow: Sov. composer. 349 p. [in Russian].

4. Zemcovskij, I.I. (1978). Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie jetjudy [Folklore and composer: theoretical studies]. Moscow: Council. composer. 176 p. [in Russian].

5. Mazel', L.A., Cukkerman, V.A. (1967). Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Jelementy muzyki i metodika analiza malyh form [Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms]. Moscow: Music. 365 p. [in Russian].

6. Kharytonova, D.V. (2019). Riznovydy symvoliky v ukrajinskij instrumental'nij sonati KhKh stolittja [Varieties of symbolism in the Ukrainian instrumental sonata of the twentieth century]: dis. ... cand. art history: 17.00.03. Kyiv. 296 p. [in Ukrainian].

7. Shhetyns'kyj, O.S. (2021). Valentyn Bibik: nabuttja tvorchoji zrilosti [Valentin Bibik: acquisition of creative maturity]. Aspects of historical musicology. Vol. XXIII. P. 42–64 [in Ukrainian].

8. Jusypej, R. (2010). Kompozytor Valentyn Bibik [Composer Valentin Bibik]. Mirror of the week. 2010. 10 July. P. 14 [in Ukrainian].

УДК 782.1.071.1(510)Авшаломов(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-9>**Кун Чжуцзюнь**

ORCID: 0000-0002-0288-4781

аспірант кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

[dreamerjiayi@gmail.com](mailto:dreamerjiayi@gmail.com)

## ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ААРОНА АВШАЛОМОВА

**Мета роботи** – визначити історичну роль Аарона Авшаломова у формуванні китайської опери європейського типу та надати загальну характеристику оперної творчості композитора. **Методологія дослідження** базується на історичному, культурологічному, біографічному, системно-аналітичному та жанрово-стильовому методах і підходах. **Наукова новизна** – вперше комплексно охарактеризовано оперну творчість А. Авшаломова в контексті культурного діалогу «Схід – Захід» і художньо-естетичних поглядів композитора та визначено її історичну роль. **Висновки.** Композитор Аарон Авшаломов (1894–1965), який прожив майже половину свого життя у Китаї, здійснив величезний внесок у розвиток його музичної культури. Він стояв біля витоків нового китайського національного музичного мистецтва ХХ ст. А. Авшаломов є одним з основоположників китайської опери європейського типу, засновником китайської симфонії та китайського балету. Головною ідеєю усієї творчої діяльності Авшаломова стало поєднання китайської та європейської музичних традицій у контексті діалогу культур Сходу та Заходу. Оперна спадщина митця містить три твори, кожний з яких став етапним явищем історії цього жанру. Саме опера А. Авшаломова «Куан Ін» («Богиня милосердя») стала найпершим зразком створеної митцем нової жанрової моделі, в якій поєдналися риси китайського та європейського мистецтва. На цих же засадах ґрунтується музична драматургія другої опери композитора – «Сутінкові години Ян Гуїфей». Вершиною оперної творчості А. Авшаломова є його остання монументальна опера «Велика стіна» («Мен Цзяннью»), яка отримала світове визнання як перша нова китайська опера ХХ ст. В історичному контексті основне значення діяльності А. Авшаломова полягає у створенні нової китайської опери європейського типу, що ґрунтується на органічному синтезі традиційної національної музичної драми і західноєвропейських принципів оперної композиції.

**Ключові слова:** Аарон Авшаломов, композитор, китайська національна опера, китайська опера європейського типу.

**KongZhuJun**, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music of the Kharkiv State Academy of Culture

**Opera creativity by Aaron Avshalomov**

**Research objective.** The aim of the work is to determine the historical role of Aaron Avshalomov in the formation of Chinese opera of the European type and to give a general description of the composer's opera. **The methodology** of the research is based on historical, culturological, biographical, system-analytical and genre-style methods and approaches. **The scientific novelty** – for the first time A. Avshalomov's operatic creativity in the context of the cultural dialogue “East – West” and artistic and aesthetic views of the composer is comprehensively characterized and its historical role is defined. **Conclusions.** Composer Aaron Avshalomov (1894–1965), who lived almost half of his life in China, made a huge contribution to the development of its musical culture. He was one of the originators of the new Chinese national musical art of the twentieth century. A. Avshalomov is one of the founders of the Chinese Opera of the European type, the founder of the Chinese Symphony and Chinese Ballet. The main idea of all Avshalomov's creative activity was the combination of Chinese and European musical traditions in the context of the dialogue of cultures of East and West. The operatic legacy of the artist contains three works, each of which became a milestone in the history of this genre. It was A. Avshalomov's opera “Kuan Yin” (“Goddess of Mercy”) that became the first example of a new genre model created by the artist, which combined the features of Chinese and European art. The musical dramaturgy of the composer's second opera, “Twilight Hours by Jan Guifei”, is based on the same principles. The culmination of A. Avshalomov's operatic creativity is his last monumental opera “The Great Wall” (“Meng Jiangyu”), which gained worldwide recognition as the first new Chinese opera of the twentieth century. In the historical context the main significance of A. Avshalomov's activity is the creation of a new Chinese opera of the European type, based on an organic synthesis of traditional national musical drama and Western European principles of opera composition.

**Key words:** Aaron Avshalomov, composer, Chinese National Opera, Chinese Opera of the European type.

**Актуальність теми дослідження.** В історії китайської національної музичної культури перша половина ХХ ст. пройшла під знаком тотального оновлення (насамперед завдяки активізації діалогу «Схід – Захід») всіх традиційних мистецьких жанрів і жанрових моделей. Найважливішим із них була традиційна музична драма (опера), яка зазнає в зазначений період принципових модифікацій, пов'язаних із пошуком нових шляхів розвитку.

Так склалося, що фундатором нової китайської опери, орієнтованої на синтез традицій Сходу та Заходу, став відомий китайсько-американський композитор російсько-єврейського

походження Аарон Авшаломов. Окремі аспекти його мистецької життєтворчості розглядаються у працях Дж. Вінзенбурга (John Winzenburg) [12; 13], Е. Зальцберга (Ernst Zaltsberg) [1], Лі Міна [3], Лю Цзінь [4], Мань Сіньїн [5], Чень Ін [8], Чжан Лічжень [6], Чжу Тін [7], Я Ге [9], та ін. Є книга «Avshalomovs' Winding Way» [11], написана відомим американським композитором і диригентом Джейкобом Авшаломовим про свого батька. Утім, попри значущість композиторського доробку А. Авшаломова, його творча постать та мистецька спадщина дотепер практично не ставали об'єктом спеціального наукового дослідження.

**Мета дослідження** – визначити історичну роль Аарона Авшаломова у формуванні та розвитку китайської опери європейського типу та надати загальну характеристику оперної творчості композитора. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше комплексно охарактеризовано оперну творчість А. Авшаломова в контексті культурного діалогу «Схід – Захід» і художньо-естетичних поглядів композитора та визначено її історичну роль.

**Виклад основного матеріалу.** Життєвий шлях Аарона Авшаломова (1894–1965) розпочався на зламі ХІХ–ХХ століть в епоху кардинальних змін культурних парадигм, принципового оновлення музичного мислення та музичної мови, бурхливого розвитку нових мистецьких стилів і напрямків. До історії китайської та світової музичної культури Авшаломов увійшов як засновник китайської опери європейського типу, а також китайської симфонії та балету. В історії розвитку професійної композиторської творчості Китаю ХХ ст. постать Аарона Авшаломова є однією з ключових тому, що саме він відкрив нові шляхи розвитку китайського мистецтва, поєднавши у своїх творах національні та європейські традиції. Втім, така творча доля композитора є не випадковою. Народився А. Авшаломов в одному з тодішніх адміністративних та економічних центрів російського Далекого Сходу – місті Ніколаєвськ (зараз – Ніколаєвськ-на-Амурі), «розташованому недалеко від російсько-китайського кордону в китайському районі» [4, с. 279]. З дитинства майбутнього композитора оточувала атмосфера китайської національної культури. Як відзначає Лю Цзінь, «Про хлопчика піклувався китайський рибак, який захоплювався пекінською музичною драмою і китайськими народними піснями. Завдяки йому Авшаломов

з юних років виховувався під впливом китайської музики» [4, с. 279]. Водночас він завжди захоплювався європейською музичною класикою і мріяв стати професійним музикантом. У місцевій гімназії, де навчався юний Авшаломов, «був свій духовий оркестр, і Аарон не тільки грав у ньому, а й пробував свої сили як диригент» [1]. Музичну освіту Авшаломов здобував у Цюриху, втім, отримати повний курс йому завадили події 1917 р. у Росії, які змусили молодого митця емігрувати до Америки, а через рік – до Китаю, де він прожив до 1947 р.

Китайські роки життя композитора можна умовно поділити на два періоди – *пекінський* та *шанхайський*. У Пекіні Авшаломов працює продавцем у книгарні та бібліотекарем у французькій бібліотеці. Цей період його творчості можна назвати «періодом активних пошуків». Композитор збирає китайський фольклор, глибоко вивчає історію Китаю, його мистецькі традиції та шукає шляхи взаємопроникнення культур Сходу і Заходу. За свідомством Ернста Зальцберга, Авшаломов «уже з 1924 р. <...> заглиблюється у вивчення витоків китайської класичної музики. До них відносять зразки народної творчості та храмової музики, а також музику вуличних артистів» [1]. Основними творами композитора цього періоду, у яких уперше втілено і його любов до китайської національної культури, і його успішні пошуки поєднання музично-театральних традицій і мови мистецтва Сходу та Заходу, стають опера «Куан Ін» («Богиня милосердя», 1921-1925) та балет «Душа Цина» (1925).

Другий китайський період життєтворчості А. Авшаломова пов'язаний з Шанхаєм – містом, де він з родиною прожив до 1947 р., і яке в 20-30 рр. ХХ ст. стає центром культурного життя країни (значною мірою завдяки активній мистецькій діяльності емігрантів з Росії). Саме шанхайський період, який можна визначити як «період творчої зрілості», став найбільш яскравим і плідним для композитора. А. Авшаломов багато років працював у китайсько-американському видавництві, у муніципальній бібліотеці Шанхаю, пізніше став диригентом Шанхайського симфонічного оркестру. Він також приділяв чималу увагу педагогічній роботі з молодими композиторами та виконавцями, деякі з яких стали у подальшому відомими музикантами (Хуанг Йіжун – диригентом Шанхайського симфонічного оркестру, Чен Гуанксі – диригентом оркестру Шанхайської кіностудії). Творчість митця та його культурно-просвітницька діяльність



набувають у 30–40 рр. ХХ ст. широкого визнання в Китаї та поза його межами – передусім у США, де музика Авшаломова звучить в концертних програмах таких видатних диригентів, як Л. Стоковський (а пізніше – наприкінці 1940-х рр. – С. Кусевицький) [2, с. 21–22]. Серед творів шанхайського періоду – чотири балети («Сон Вей Лієна», 1936, «Чанг Кует», датування немає, «Будда та п'ять земних духів», 1942, «Фенг Хуанг», 1943), опера «Сутінкові години Ян Гуйфей» (1933), Перша симфонія (1938), Концерти для фортепіано з оркестром (1934) та для скрипки з оркестром (1937), п'єси для китайських народних інструментів ерху і піпи з оркестром, оркестрові та вокальні твори. (Зазначимо також, що в шанхайський період Авшаломов зробив аранжування «Гімну добровольців» Не Ера, який згодом став гімном КНР [4, с. 280]). Знаковими вершинами творчості композитора цих років є симфонічна поема «Пекінські алеї» (1934) та знаменита опера «Велика стіна» (1943) – найвище досягнення нового оперного мистецтва Китаю того часу.

Характеризуючи творчі пошуки Аарона Авшаломова щодо реформування китайського музичного мистецтва, його жанрового та мовно-композиційного оновлення через активну взаємодію з найвищими досягненнями європейської музичної класики, Лю Цзінь у статті «Китайська національна опера: 1920–1980 роки» справедливо підкреслює: «У своїх експериментах з китайською музикою Авшаломов не просто використовував західні прийоми музичної композиції. У нього склався свій погляд на втілення національних традицій в композиторській творчості» [4, с. 280]. Визначаючи провідні світоглядні ідеї й художні принципи композитора, Я Ге у статті «Музика Авшаломова повертається до Китаю» наводить програмний запис, зроблений митцем у своєму щоденнику: «Я думаю, що сучасна китайська музика – це безперервний розвиток того, що створювалося в театральному мистецтві протягом багатьох сотень років. Якщо ці традиції вже застаріли і не приносять користі, ми повинні позбутися їх, не сумніваючись ні секунди. Але роблячи так, ми повинні до кінця вивчити ці традиції і ретельно використовувати їх, щоб створити нові традиції і нові форми вираження, відповідні сучасності. Тільки позбавляючись віджилого в старому, зі збереженням того кращого, що в ньому є, ми можемо продовжувати рухатися вперед. Одночасно ми маємо здійснювати теоретичне вивчення західних творчих прийомів. Однак

потрібно бути особливо уважним до того, як їх застосовувати до місцевого музичного матеріалу. Ці два напрямки роботи сприятимуть формуванню високих ідеалів майбутніх китайських композиторів і допоможуть їм створювати музику, яка буде відображати сучасне суспільство і культурне життя» [9].

Оперна спадщина Аарона Авшаломова містить три твори: «Куан Ін» («Богиня милосердя» 1921–1925), «Сутінкові години Ян Гуйфей» (1933) та «Мен Цзяннюй» (1943, у західному музикознавстві має назву «Велика стіна»).

Як раніше зазначалося авторкою статті, «творчі принципи композитора знайшли яскраве втілення вже у його першій опері «Куан Ін – богиня милосердя» (1925), яка стала першою спробою синтезу національного китайського мелосу та музичного інструментарію зі сталими жанровими традиціями європейської опери» [2, с. 21]. (Зауважимо, що точне датування цієї опери є певною мірою проблемним, оскільки у різних джерелах вказані різні дати її створення – від 1921 до 1925 р.) Сюжет цієї опери пов'язаний із надзвичайно популярними у Китаї легендами про неймовірно шановану в країні буддійську богиню милосердя Куан Ін (*варіанти транскрипції* – «Куан Ін», «Куань Ін», «Куань Ін», «Гуань Ін», «Гуаньїнь». – К. Ч.).

У 1925 році опера «Богиня милосердя» була поставлена в Пекіні, на бальній сцені одного з найбільших пекінських готелів. Як вказує Е. Зальцберг, «Головну партію виконувала сестра Аарона Сара, якій після революції вдалося виїхати з Росії в Китай; вона ж репетирувала вокальні партії з виконавцями інших ролей опери» [1]. Під час відвідування США композитору вдалося поставити оперу в нью-йоркському театрі «Neighbourhood Playhouse». «Прем'єра опери “Куан Ін» відбулася під управлінням Ховарда Барлоу» [1].

Названа опера була настільки новою, прогресивною і водночас органічною, що запустила створення іншими композиторами цілої низки подібних творів і породила безліч експериментів в області синтезу китайських та європейських мистецьких традицій. Саме «Куан Ін» А. Авшаломова стала відправною точкою в історії становлення і розвитку китайської національної опери ХХ ст. Водночас опера «Куан Ін» стала певною точкою відліку і для самого Авшаломова, адже після 1920 р. він, за твердженням Лю Цзінь, створював твори тільки в китайському стилі, в основу яких «лягли мотиви

популярних китайських легенд і мелодії традиційного китайського театру» [4]. На рівні музичної мови китайські впливи на музичне мислення А. Авшаломова виявляються насамперед у використанні різних видів пентатоніки та целотонових ладів як ладогармонічної основи творів.

Другою оперою композитора є «Сутінкові години Ян Гуйфей», створена в 1933 році. Головною героїнею опери є Ян Гуйфей (у перекладі – «дорогоцінна дружина», справжнє ім'я – Ян Юйхуань, згодом Тайчжень), – прекрасна наложниця імператора Сюань Цзуна, відома як одна з чотирьох красунь Давнього Китаю, образ якої надихнув великого китайського поета доби Тан Бо Цюю на створення поеми «Вічний сум». Легенди про Ян Гуйфей, її кохання та трагічну долю є вельми популярними в китайській національній культурі.

Опера віддзеркалює апробацію композитором різних варіантів синтезу двох культур, які можна спостерігати на всіх рівнях, починаючи з сюжетно-драматургічної лінії та композиційної структури, закінчуючи вокальними характеристиками й інструментальним супроводом опери. Величезну роль відіграє також формування оригінального типу декорацій, костюмів, які «поєднали європейську достовірність і барвисту умовність традиційного китайського театру» [8, с. 133].

Останньою оперою композитора є «Велика стіна» («Мен Цзяннуй», 1943), яка здобула гучний успіх і велику популярність у Китаї та далеко поза його межами. Сюжет опери ґрунтується на старовинній китайській легенді про Мен Цзян, дружину одного з будівельників Великої китайської стіни у добу династії Цинь (III ст. до н.е.)» [2, с. 21]. «Урочиста прем'єра цієї опери відбулася в 1945 р. спочатку в Шанхаї, а потім у Нанкіні» [2, с. 21]. Дія відбувається в III ст. до н.е. за часів будівництва Великої китайської стіни. Сюжет опери потребував від композитора повного занурення в епоху. «Для того, щоб відновити характерні риси цієї віддаленої епохи, Авшаломову довелося виконати велику дослідницьку роботу. Так, для відтворення костюмів, зачісок і іншого реквізиту композитор ретельно вивчав надгробки, малюнки та різьблення, що відносяться до часу династії Цинь. У створенні оригінальних прикрас і вишивок для костюмів виконавців брало участь близько ста вишивальниць з міста Сучжоу, рідного міста головної героїні опери» [10].

Синтез європейської і китайської традицій відбувається в опері на всіх рівнях. На рівні лібрето спостерігається відхід

від традиційного складу дійових осіб та явні алузії з використанням любовної тематики (головними героями є молода закохана пара, яка під впливом долі розлучається). Образ Мен Цзяннуй, з її жертвним вчинком, безпосередньо сходить до образу Джульєтти.

Говорячи про музичну сторону твору, відзначимо наявність в опері лейтмотиву, який належить головній героїні Мен Цзяннуй (що відсилає нас до вагнерівської традиції), утім, в опері «Велика стіна» він лише один і зустрічається не так часто. Саме в лейтмотиві Мен Цзяннуй, основу на китайській народній пісні «Мен Цзяннуй», Авшаломов втілює свою головну ідею синтезу китайського та європейського начал. Лейтмотив звучить в опері кілька разів, створюючи засобами оркестру абсолютно не схожі одна на одну характеристики головної героїні. «Пісня з VI акта її звучання на тлі «застиглих» акордів висловлює скорботне заціпеніння Мен Цзяннуй» [6, с. 14–15].

Сама вокальна манера виконання також зазнає змін. Тепер вокальна партія постає у вигляді синтезу європейського бельканто і китайської вокальної традиції. Підкреслимо, що, крім вагнерівського початку, який виявився в симфонізації і використанні лейтмотивів, Авшаломов також втілює в «Великій стіні» деякі інші європейські оперні традиції, а саме: «компактність форм і динамізм дії веристських опер; психологізм і глибину характеристик французької ліричної опери; масштабність масових хорових сцен російських опер; пластичність вокальної мелодики Верді; барвистість і виразність оркестрового письма Римського-Корсакова, Пуччіні, Бріттена» [8, с. 133]. Синтез культур виявляється і на рівні вокального тематизму, де відбувається тонке взаємопроникнення китайських вокальних традицій і європейського бельканто. Китайські та європейські риси можуть бути суміщені в одній музичній характеристиці або ж розділені в партіях різних героїв. Акторам довелося освоювати нові амплуа, а також нову манеру співу. Як зазначає Е. Зальцберг, традиційні амплуа класичної китайської опери «артисти освоювали <...> з дитинства та юності і грали ці ролі протягом усього свого творчого життя. В опері «Велика стіна» їм довелося втілювати інші характери, використовувати інші, відмінні від традиційних, засоби виразності і, перш за все, манеру співу» [1]. Опера А. Авшаломова також органічно поєднує в собі західні прийоми оркестровки і композиції з

китайським мелосом. Синтез двох культур проникає і в інструментальний супровід. За твердженням Чень Ін, «народжується новий тип оркестру, який з'єднав академічні європейські і традиційні китайські народні інструменти. Особливо виділяється роль ударних інструментів, які часто грають важливу драматургічну роль» [8, с. 23].

«Саме «Велика стіна» А. Авшаломова стала першою широко визнаною й успішною китайською оперою європейського типу. Втім, її історична роль невдовзі була викреслена, а вже у КНР першою новою китайською оперою за ідеологічними мотивами було проголошено знамениту «Сиву дівчину» [2, с. 23] – оперу, створену колективом композиторів (Ма Ке, Чжан Лу, Цу Вей та ін.) у 1945 р. І лише в останній чверті ХХ ст. історична роль «Великої стіни» та загалом оперної творчості А. Авшаломова була остаточно визнана в КНР.

(Зазначимо, що доволі несподіваним підтвердженням цього є стаття Дж. Вінзенбурга [13], автор якої доводить наявність творчого впливу оперної спадщини А. Авшаломова, передусім опери «Велика Стіна», на мистецькі процеси у Китаї 1960–1970-х рр. Так, на думку дослідника, ідеї А. Авшаломова щодо синтезу національних китайських і західних оперних традицій і принципів стали змістовним підґрунтям виникнення в роки Культурної революції у Китаї (1966–

1976) нового своєрідного музично-театрального жанру *янбансі* (*yangbanxi*) [13]. Як визначає *Encyclopedia Britannica*, твори *янбансі*, або «модельної драми», «поєднували у собі елементи традиційних китайських драм, зокрема *цзинсі* (Пекінська опера) з сучасною західною драмою, щоб звернутися до сучасних тем та показати пролетарських головних героїв» [14]. Попри певну несподіваність такого дослідницького ракурсу, висновки Дж. Вінзенбурга ще раз доводять пріоритетне значення оперної творчості Авшаломова у процесі реформування традиційного китайського театру та створенні нових типів національної опери.

**Висновки.** Постать Аарона Авшаломова є дуже шанованою в Китаї. Композитор є «єдиним з іноземних музикантів, ім'я якого вписано до Великої китайської енциклопедії» [8, с. 47]. Характеризуючи творчу діяльність А. Авшаломова та визначаючи його роль у становленні китайської опери і симфонії, Лі Мін слушно зазначає: «Композитор прагнув до винайдення шляхів органічного поєднання мелодико-гармонійних

та ритмічних особливостей китайської музичної мови з темброво-фонічними та драматургічними можливостями європейської оперної та симфонічної музики» [3, с. 134].

Історична роль Аарона Авшаломова полягає у створенні національної китайської опери ХХ ст. на засадах асиміляції західного мистецького досвіду шляхом органічного синтезу китайських музично-театральних традицій і європейських принципів оперної композиції та драматургії (зокрема, на рівні системи лейтмотивів, вокального тематизму, оркестровки тощо). І саме А. Авшаломов, у творчості якого такий синтез було вперше успішно втілений, має історичний пріоритет як фундатор китайської опери європейського типу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зальцберг Э. Аарон Авшаломов – пионер современной китайской музыки. URL: <http://madan.org.il/ru/groups/aaron-avshalomov-pioner-sovremennoy-kitayskoj-muzyki>
2. Кун Чжуцзюнь. «Велика стіна» А. Авшаломова – перша монументальна китайська опера європейського типу. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців (за матеріалами ХХ Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів 26–27 березня 2020 р. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського ; [відп. за випуск А. М. Жданько]. Харків : ХНУМ, 2020. С. 21–23.*
3. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвознав. : Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
4. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* 2009. № 117. С. 277–285.
5. Мань Сінь Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін : Китайське культурне видавництво, 2012. 570 с.
6. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Муз. искусство. С.-Петербург, гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 24 с.
7. Чжу Тин. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2018. № 2(48). С. 43–47.
8. Чэнь Ин. Китайская опера ХХ – начала ХХІ века: к проблеме освоения европейского опыта : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство. Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону. 2015. 175 с.
9. Я Гэ. Музыка Авшаломова возвращается в Китай. Гуанмин жибао. 12.05.1985. С. 4.

10. Aaron Avshalomov : A Jew in China. *Musica Kaleidoskopea*. URL: <https://fdleone.com/2015/11/11/aaron-avshalomov-a-jew-in-china/>
11. Avshalomov Jakob. Avshalomovs' Winding Way : Composers out of China – A Chronicle. Philadelphia, Pennsylvania : Xlibris, 2001. 600 p.
12. Winzenburg John. Musical-Dramatic Experimentation in the Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall. *Listening to China's Cultural Revolution*. Pp. 189-212. URL: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137463579\\_10](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137463579_10).
13. Winzenburg John. Aaron Avshalomov and new Chinese music in Shanghai, 1931-1947. URL: [https://www.researchgate.net/publication/272310245\\_Aaron\\_Avshalomov\\_and\\_new\\_Chinese\\_music\\_in\\_Shanghai\\_1931-1947](https://www.researchgate.net/publication/272310245_Aaron_Avshalomov_and_new_Chinese_music_in_Shanghai_1931-1947)
14. Yangbanxi. URL: <https://www.britannica.com/art/yangbanxi>

#### REFERENCES

1. Zaltsberg, E. Aaron Avshalomov – pioneer of modern Chinese music. URL: <http://madan.org.il/ru/groups/aaron-avshalomov-pioner-sovremennoy-kitayskoy-muzyki> [in Russian].
2. KongZhuJun (2020). “The Great Wall” by A. Avshalomov – the first monumental Chinese opera of the European type. *Art and ways of understanding it in the research of young scientists*. Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, pp. 21–23 [in Ukrainian].
3. Li Ming (2019). Opera art of China and Europe in the context of mutual representations. (PhD). Kharkiv, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
4. Liu Jin (2009). Chinese National Opera: 1920-1980. *Bulletin of the Russian State Pedagogical University*. A. I. Herzen. № 117, pp. 277–285.
5. Mung SingIng (2012). History of modern Chinese opera. Beijing: Chinese Cultural Publishing House [in Chinese].
6. Zhang Lizhen (2010). Contemporary Chinese Opera (History and Development Prospects). (PhD). St. Petersburg, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory [in Russian].
7. Zhu Tin (2018). Aaron Avshalomov. The life and work of the composer in an era of change. *Actual problems of higher music education*. № 2(48), pp. 43–47 [in Russian].
8. Chen Ying (2015). Chinese opera of the XX – early XXI century: on the problem of mastering the European experience. (PhD). Rostov-on-Don, Rostov-on-Don State S.V. Rachmaninov Conservatory [in Russian].
9. Ya Ge (1985). Avshalomov's music returns to China. *Guangming Daily* [in Chinese].
10. Aaron Avshalomov : A Jew in China. *Musica Kaleidoskopea*. URL: <https://fdleone.com/2015/11/11/aaron-avshalomov-a-jew-in-china/> [in English]
11. Avshalomov, Jakob (2001). Avshalomovs' Winding Way : Composers out of China – A Chronicle. Philadelphia, Pennsylvania : Xlibris. [in English]

12. Winzenburg, John. Musical-Dramatic Experimentation in the Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall. *Listening to China's Cultural Revolution*. Pp. 189–212. URL: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137463579\\_10](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137463579_10) [in English]

13. Winzenburg, John. Aaron Avshalomov and new Chinese music in Shanghai, 1931–1947. URL: [https://www.researchgate.net/publication/272310245\\_Aaron\\_Avshalomov\\_and\\_new\\_Chinese\\_music\\_in\\_Shanghai\\_1931-1947](https://www.researchgate.net/publication/272310245_Aaron_Avshalomov_and_new_Chinese_music_in_Shanghai_1931-1947) [in English]

14. Yangbanxi. URL: <https://www.britannica.com/art/yangbanxi> [in English]



УДК 78.079(436)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>**Шань Юйнань**

ORCID: 0000-0003-0908-5509

аспірант кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

[shangyunan1@gmail.com](mailto:shangyunan1@gmail.com)

## ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ДАРІУСА МІЙО: ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ

**Мета роботи** – виявлення основних чинників формування творчих принципів Даріуса Мійо у сфері вокальної музики в період 1910–1919 років. **Методологія дослідження** побудована на комплексному підході, який включає історіографічний та жанровий методи, які відповідають інтегративним процесам, що характеризують сучасну музичну науку. **Наукову новизну** визначає включення в український музикознавчий контекст маловисвітленого шару творчості Д. Мійо – ранніх вокальних опусів, що значно розширює сформовані в музикознавчих працях українських науковців уявлення про загальні стратегії оновлення музичного мислення французьких композиторів першої чверті ХХ століття. Якщо місце вокальних жанрів у музичній культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття докладно розглянуто у спеціальних наукових розвідках, то робота Д. Мійо зі словом і поетичними текстами на початку творчого шляху композитора залишається поза увагою. Окрім того, дослідження творчих експериментів Д. Мійо, який оригінально поєднував наслідування художньо-естетичних цінностей національної культури із зухвалими авангардними пошуками, відкриває нові перспективи розуміння шляхів розвитку музичної культури ХХ століття взагалі. **Висновки.** Ранній період творчості Даріуса Мійо (1910–1919 роки) був визначений свідомим зануренням композитора в поезику близьких йому за духом та творчою манерою митців – Франсіса Жамма та Поля Клоделя. Така увага до літературного слова композитора є цілком у традиції французької культури, що здавна характеризується тісним зв'язком музичної та поетичної стихій. Підкреслимо прискіпливу увагу Д. Мійо до сучасної поезії та вибір ним передусім поетів-символістів. Це характеризує композитора як яскравого представника національної культури, який тонко відчуває нову енергію пошуків у митців. Симптоматичною є і жанрова палітра ранньої вокальної творчості Д. Мійо. Звернення композитора до жанру поеми, а також до жанру *milodie* свідчать про тонке відчуття запитів часу та спадкоємність із пошуками найбільш видатних старших сучасників – К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе, для яких саме жанр *milodie* був сферою сміливих експериментів

та зухвалих відкриттів. Окрім того, важливою складовою частиною творчого всесвіту Д. Мію в ці роки виступають традиції Провансу як унікального культурного регіону Франції.

**Ключові слова:** Даріус Мію, вокальні твори, музика і поезія.

*Shang Yunan, Postgraduate Student at the Department of World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**Darius Milhaud's vocal heritage: the period of formation**

**Research objective.** The aim of the work is to identify the main factors influencing the formation of creative principles of Darius Milhaud in the field of vocal music in the period 1910–1919. **The methodology** of the research is based on an integrated approach, which includes historiographical and genre methods that correspond to the integrative processes that characterize modern music science. **The scientific novelty** is determined by the inclusion a little-covered layer of Milhaud's heritage in the Ukrainian musicological context – early vocal opuses, which significantly expands the ideas formed in musicological works of Ukrainian scientists about general strategies for updating musical thinking of French composers of the first quarter in the twentieth century. The place of vocal genres in the musical culture of the late XIX – first half of the XX century is considered in special scientific investigation, but the method of Milhaud working with the word remains unnoticed.

In addition, the study of creative experiments Milhaud, who originally combined the imitation of artistic and aesthetic national culture values with a bold avant-garde search, opens new perspectives for understanding the development of musical culture in the twentieth century in general. **Conclusions.** The early period of Darius Milhaud's work (1910–1919) was defined by the composer's conscious immersion in the poetics of artists close to him – Francis Jammé and Paul Claudel. Such attention to the literary word is entirely in the traditions of French culture, which has long been characterized by a close connection between musical and poetic elements. Let us emphasize Milhaud's meticulous attention to modern poetry and his choice, first of all, of symbolist poets. This characterizes the composer as a bright representative of national culture, who subtly feels the new energy of searching. The genre palette by Milhaud's early vocal work is also symptomatic. The composer's appeals to the genre of poem, as well as to the genre *melodie*, testify to a subtle sense of the demands of time and continuity with the search for the most prominent older contemporaries – C. Debussy, M. Ravel, G. Faure, for whom the genre *melodie* was a field of bold experiments and daring discoveries. In addition, the traditions of Provence as a unique cultural region of France are an important component of the creative universe of Milhaud in these years.

**Key words:** Darius Milhaud, vocal works, music and poetry.

**Актуальність теми дослідження.** Ім'я Даріуса Мію входить практично в усі антології, хрестоматії, історичні огляди європейської музичної культури ХХ ст. [5; 10; 11; 13–15]. Однак спеціальні дослідження, що присвячені цьому видатному

представнику французької музики минулого століття, як не дивно, не є численними. Українські музикознавці залишають цю творчу постать фактично поза увагою, російською ж мовою основним джерелом інформації про Д. Мійо дотепер залишається монографія Л. Кокоревої [3]. Ця робота містить значний обсяг фактичної інформації, проте багато актуальних аспектів формування творчої особистості композитора в ній не висвітлено.

Спираючись на широке коло зарубіжних джерел, Л. Кокорева пропонує таку періодизацію творчого шляху композитора: 1) 1910–1919 рр. – період формування творчих принципів; 2) 1919–1930 рр. – період авангардних експериментів, пов'язаних із групою «Шістка» (“Six”); 3) 1930–1940 рр. – період поширення у творчості композитора неофольклорних та неокласичних тенденцій; 4) 1940–1947 рр. – період, пов'язаний з еміграцією у США й оновленням музичної мови; 5) 1947–1974 рр. – пізній період творчості, що синтезує досвід попередніх років [3, с. 12].

Беручи цю періодизацію за основу, зазначимо, що дослідники звертаються до довгого творчого шляху Д. Мійо нерівномірно: їх більше цікавить час співпраці композитора із членами «Шістки», тоді як ранні роки його діяльності майже зовсім не досліджені. Винятком є дисертація Д. Мауер, присвячена ранній камерній музиці Д. Мійо [12], однак значний шар творчого доробку цього періоду, пов'язаний із вокальними жанрами, потребує спеціальних розвідок. Отже, актуальним є вивчення особливостей становлення творчих принципів Д. Мійо у сфері вокальної музики в перше творче десятиліття. Такий ракурс видається вкрай важливим, адже до вокальних творів композитор звертався все життя і вивчення цієї частини спадщини Д. Мійо яскраво проявляє його індивідуальні пошуки та дозволяє усвідомити значну стильову еволюцію митця, якого називають «музичним Протесом», «хамелеоном, що має 1 000 облич» [9, с. 13].

**Мета дослідження** – виявлення основних чинників формування творчих принципів Даріуса Мійо у сфері вокальної музики в період 1910–1919 рр.

Методологія дослідження побудована на комплексному підході, який включає історіографічний та жанровий методи, які відповідають інтегративним процесам, що характеризують сучасну музичну науку.

Наукову новизну визначає включення в український музикознавчий контекст маловисвітленого шару творчості Д. Мійо – ранніх вокальних опусів, що значно розширює сформовані в музикознавчих працях українських науковців уявлення про загальні стратегії оновлення музичного мислення французьких композиторів першої чверті ХХ ст. Хоча місце вокальних жанрів у музичній культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. докладно розглянуто у спеціальних наукових розвідках [1; 3; 6–8], робота Д. Мійо зі словом у вокальних жанрах на початку творчого шляху залишається поза увагою. Окрім того, дослідження творчих експериментів Д. Мійо, який оригінально поєднував наслідування художньо-естетичних цінностей національної культури із зухвалими авангардними пошуками, відкриває нові перспективи розуміння шляхів розвитку музичної культури ХХ ст. взагалі.

**Виклад основного матеріалу.** Ранній період творчої діяльності Д. Мійо охоплює десятиліття 1910–1919 рр. Це етап становлення творчої індивідуальності митця, коли для будь-якої творчої особистості, як підкреслює Л. Кияновська, «важливою складовою частиною є ті імпульси, які людина виносить із перших років свого життя» [2, с. 21], «генетична пам'ять роду, ландшафт перших років життя, а також її «кумири» – ті взірці, на яких шліфувалося власне неповторне «Я»» [2, с. 39].

Ландшафт дитячих років, що впливав на формування творчої індивідуальності Даріуса Мійо, був пов'язаний із південним регіоном Франції – *Провансом*. Історичні і культурні особливості цих земель, що овіяні неповторною красою середньовічних трубадурських пісень, яскравими фарбами провансальської природи, особливостями провансальської (або окситанської) мови і колоритних фольклорних традицій, залишили слід у духовному світі юного Д. Мійо. «Прованс для мене – не просто слова, – писав пізніше композитор, – такі поняття, як *латинський, середземноморський*, знаходять у мені глибокий відгук» [3, с. 12]. Ці дитячі враження, безсумнівно, зберігалися в пам'яті Д. Мійо, проявлялися пізніше в його зверненнях до трубадурської поезії, тяжінні до дивних, «екзотичних», неповсякденних кольорів, у вражаючій «підсиленій» інтенсивності світовідчуття. Окрім того, живий дух сільсько-господарського життя Провансу безпосередньо знайшов відображення в іронічному вокальному циклі композитора «Каталог сільськогосподарських машин».

«Я – провансальський француз іудейської віри <...>», – так починає Д. Мійо свою автобіографічну книгу «Моє щасливе життя» [9, с. 46]. Виявляючи справжню ерудицію в питаннях розуміння всіх тонкощів переплетення історичних і культурних характеристик Середземномор'я, зокрема й усвідомлення специфіки поєднання різних впливів у процесі формування провансальської мови, Д. Мійо з любов'ю відзначає незабутні «місця пам'яті» свого дитинства – Logis du bras d'or («Маєток Золотої Руки»), перетворений на житловий будинок із старовинної таверни в 1670 р.; дзвін храму Екс-ан-Провансу; затишний маєток батьків «Енкло» (L'Enclos); сад, який ночами наповнювався пташиним співом і таємничими шепотіннями; види на навколишні краєвиди; чутні з його кімнати «крики погоничів на провансальській діалекті», а також «уривки розмов, спів, які змішувалися з легким шумом фруктів, що падають у кошики, і із заколисуючим монотонним звуком машин для очищення вовни» [9, с. 51]. Підкреслимо, що ці спогади проявляють особливості ставлення до звукового простору композитора ХХ ст., для якого «звуками музики», тобто гідним уваги і задоволення, стає *весь звуковий спектр навколишнього світу*. Саме таким вкрай широким буде звукове поле музичних творів Д. Мійо надалі.

Звукова аура Провансу, однак, була не єдиним джерелом творчого натхнення Д. Мійо. Дуже важливим є зізнання композитора, що основним імпульсом для його музичних експериментів були *літературні твори*. «Так я написав «П'єси для квартету» під впливом тексту святої Терези, квінтет під назвою «Бідний рибалка», «Трію» з епіграфом із віршів Франсіса Жамма», – згадує Д. Мійо [9, с. 75]. Саме поезія *Франсіса Жамма, Поля Клоделя* (улюблені поети композитора) народжує цілу низку творів і спрямовує його працювати над формуванням власної музичної мови у вокальних жанрах.

Закономірно, що композитор звертається до вокальних жанрів у перше творче десятиліття. Особливо численними є твори на вірші французького поета-символіста Франсіса Жамма (1868–1938 рр.). Так, у 1910 р. Д. Мійо починає працювати над оперою «Загублена вівця» (*La Brebis ŷgarŷe*, ор. 4, 1910–1914 рр.) за п'єсою Ф. Жамма, яка була присвячена Лео Латілю, а також створює цілу низку вокальних творів на вірші Ф. Жамма. Перші дві книги «Поєми Франсіса Жамма», що включають відповідно 9 і 7 вокальних мініатюр, Д. Мійо

позначає як *op. 1 (Poumes de Francis Jammes, 1910–1912 pp.)*. Це симптомагичне визначення, яке підкреслює креативну силу, що усвідомлена композитором саме у сфері вокальної музики.

У 1912 р. Д. Мійо створює третю книгу «Поем Франсіса Жамма» (*Poumes de Francis Jammes, op. 6*), а в 1915 р. – Кантіку Божої Матері Сарранскої (*Cantique de Notre-Dame de Sarrance, op. 29*) – натхненний гімн за поемою Ф. Жамма для голосу соло. У 1916 р. Д. Мійо за поемою Ф. Жамма пише вокальний квартет «Церква, одягнена листям» (*L'Église habillée de feuilles, op. 38, з фортепіано в 6 рук*), а в 1918 р. завершає четверту книгу «Поем Франсіса Жамма» (*Poumes de Francis Jammes, op. 50*) для голосу і фортепіано.

За кількістю звернень поезія Ф. Жамма в ці роки виходить на перший план, хоча композитор створює значне число вокальних мініатюр на вірші інших авторів, зокрема і своїх друзів Лео Латіля («Три поеми», *3 poumes de Léo Latil, op. 2, 1910–1916 pp.*; «Чотири поеми», *4 poumes de Léo Latil, op. 20, 1914 p.*; Квартет за поемою Латіля, *Quatuor a cordes № 3, 1916 p., op. 32*) і Армана Люнеля (вокальний цикл із 8 мініатюр «Замок», *Le château, op. 21, 1914 p.*).

Сильний вплив на Д. Мійо в перше творче десятиліття мала також зустріч із Полем Клоделем (1868–1955 pp.) у 1912 р., з яким композитора познайомив Франсіс Жамм. Останній попередньо образно схарактеризував П. Клоделя «як людину по природі нервову і збуджену, одягнену в китайський капелюх генерального консула, що не виносить запаху ванілі і завжди готовий виїхати в будь-яку віддалену точку планети» [9, с. 87]. «Який це був щасливий день! – вигукує Д. Мійо. – Він поклав початок не тільки постійному творчому співробітництву, але ще і справжній дружбі» [9, с. 88]. Як результат цих стосунків Д. Мійо створює дві книги «Поем Поля Клоделя» для голосу і фортепіано (*Poumes de Paul Claudel, у 1912–1913 pp., op. 7, у 1915–1917 pp., op. 26*), а в 1917 р. ще дві мініатюри (*Mélodies bas, sur des poumes de de Paul Claudel, op. 44b*).

Загалом, у каталозі вокальних мініатюр цього десятиліття звертає на себе увагу обмеження композитора невеликою кількістю поетів і прагненням працювати з їхніми текстами в серії циклів («Поема Гітанджалі (Тагор)», *Poume de Gitanjali (Tagore), op. 22, 1914 p.*; «Дві поеми кохання», *2 poumes d'amour (Tagore), op. 30, 1915 p.*; «Дитячі поеми» на тексти Тагора, *Child-Poems, op. 36, 1916 p.*). Водночас майже всі вокальні

збірники Д. Мійо називає як «поєми», підкреслює основну роль поетичного оригіналу.

Відзначимо також звернення молодого композитора до поезії визнаних символістів – С. Малларме (цикл *Mûlodies bas* (1917, оп. 44; *2 petits airs*, оп. 51, 1918 р.) і А. Рембо (*2 pomes de Rimbaud*, оп. 45, 1917 р.). У даному разі Д. Мійо вживає типово французьке жанрове визначення вокальної мініатюри як *mûlodie*. Фактично всі ранні вокальні твори є за своєю жанровою природою *mûlodie*, що відразу проявляє тісні шляхи наслідування молодим композитором традицій К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе й інших.

Власне жанрове визначення *mûlodie* широко вживається у французькому науковому просторі, проте в українському музикознавстві є менш задіяним. На це вказує у своїх роботах В. Жаркова, яка вперше на пострадянському просторі обґрунтовувала необхідність залучення суто французького жанрового визначення *mûlodie* для розуміння особливостей музично-поетичних жанрів французьких митців межі ХІХ–ХХ ст. Включення у вітчизняний термінологічний апарат оригінальної назви французького жанру не тільки встановлює історичну достовірність, але чітко відокремлює принципово новий метод роботи зі словом, який затверджується у французькій музиці ХІХ ст. і докорінно відрізняється від єднання музичного і вербального рядів у романсі, пісні, арії або поширеній Lied.

Зокрема, дослідниця зазначає: «Мілодіє зароджується в 30–40-х рр. ХІХ ст., за словами Г. Берліоза, «як реакція на жалюгідну продукцію романсовій індустрії», переживає найбільш активну фазу свого розвитку в останній третині ХІХ – початку ХХ ст.» [1, с. 204]. Жанрове визначення *mûlodie* також належить Г. Берліозу. «<...> розвиток жанру *mûlodie*, – підкреслює В. Жаркова, – визначався принципово новими відносинами поезії і музики. В ієрархії рівнів їхньої взаємодії (вірш і музика, вірш із музикою, вірш у музиці тощо) *mûlodie* відкривала незвідану сферу творчої реалізації композитора у процесі відтворення *музики вірша*. Для цього необхідно було не тільки виразно проінтонувати обраний поетичний текст, передати його настрій і характер, але *виявити його неповторну поетичну структуру*, а потім зафіксувати її музичними засобами» [1, с. 181].

Дуже влучно про це пише Роллан Барт: «Історичний сенс французької *mûlodie* – це *певна культура французької мови*. Як відомо, романтична поезія нашої країни – більш ораторська,

ніж текстова, але те, що наша поезія змогла зробити єдина, *mélodie* робить разом із нею; вона розробила мову в напрямі поеми. Ця робота <...> – не видима в масі поточної мелодійної продукції, занадто милої серцю другорядних поетів, у моделі дрібнобуржуазного романсу <...>; але вона безсумнівна в деяких творах. Те, що було використано в цих творах, – більш, ніж музичний стиль, це практична рефлексія (якщо можна так сказати) на мову» [15, с. 93].

Надзвичайно важливо, що така нова французька поезія активно змінювала традиційні композиційні схеми і підштовхувала композиторів до надзвичайних експериментів із музичною мовою. Пізніше мовні та композиційні відкриття зі сфери вокальної музики переходили в інші жанрові сфери. Саме такий підхід ми спостерігаємо в ранній період творчості Д. Мійо. Перевага вокальних жанрів та звернення до складної сучасної поезії дозволяє молодому композитору сміливо відірватися від мовних кліше і шукати нових шляхів реалізації свого «Я».

**Висновки.** Ранній період творчості Даріуса Мійо (1910–1919 рр.) був визначений свідомим зануренням у поезику близьких йому за духом та творчою манерою митців – передусім Франсіса Жамма та Поля Клоделя. Підсилена увага композитора до поетичного слова – цілком у традиціях французької культури, для якої характерним є тісний зв'язок музичної та поетичної стихій. Підкреслимо звернення Д. Мійо до новітньої сучасної поезії та вибір ним поетів-символістів. Це характеризує композитора як яскравого представника національної культури, який тонко відчуває нову енергію пошуків найбільш авангардних поетів.

Симптоматичною є і жанрова палітра ранньої вокальної творчості Д. Мійо. Звернення композитора до жанру поеми, а також до жанру *mélodie* свідчить про тонке відчуття запитів часу та спадкоємність із пошуками найбільш видатних старших сучасників – К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форте, для яких саме жанр *mélodie* був сферою сміливих експериментів та зухвалих відкриттів.

Важливою складовою частиною творчого всесвіту Д. Мійо в ранні роки виступають традиції Провансу як унікального культурного регіону Франції. Занурення у звукову стихію Середземномор'я, замилювання фольклором і оригінальною мовою розширюють обрії художніх пошуків Д. Мійо. Таке прагнення вийти за межі та віднайти засіб поєднувати



непоєднуване буде характерним для композитора і надалі. Щодо конкретики виявлення зазначених вище впливів та перетинів безпосередньо в музичній мові композитора, то це питання потребує окремого детального вивчення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монографія. Київ : Автограф, 2009. 528 с.
2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера, 2017. 288 с.
3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Москва : Композитор, 1986. 354 с.
4. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыки французских композиторов рубежа XIX–XX вв. : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Саратов, 2011. 173 с.
5. Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
6. Луковская С. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Киев, 2005. 188 с.
7. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2018. 234 с.
8. Нечепуренко В. Вокальное творчество Габриеля Форе: пути формирования жанра *milodie* : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Киев, 2015. 280 с.
9. Мийо Дариус. Моя счастливая жизнь. Пер. с франц., комм., вст. ст. и прилож. Л. Кокоревой. Москва : Композитор, 1998. 416 с.
10. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX в. Москва : Музыка, 1983. 237 с.
11. Шнеерсон Г. Французская музыка XX в. Москва : Музыка, 1964. 401 с.
12. Deborah Mawer. The early chamber music of Darius Milhaud : style and stucture. 1991. 338 p.
13. Histoire de la musique [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Partier]. Paris : Bordas, 2004. 1207 p.
14. Histoire de la musique occidentale [sous la direction de Jean et Brigitte Massin]. Paris : Fayard, 1985. 1312 p.
15. Nectoux J.-M. Gabriel Faurй. Les voix du clair-obscur. 2<sup>e</sup> йdition revue. Paris : Fayard, 2008. 844 p.

### REFERENCES

1. Zharkova, V. (2009) Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message). Kiev : Autograph. 2009. 528 s. [In Russian].

2. Kiyanovska, L. (2017) *Garden Pisen Ivana Karabitsya*. Kiev : Spirit and Litera. 2017. 288 p. [in Ukrainian].
3. Kokoreva, L. (1986) *Darius Millau*. Moscow : Composer. 1986. 354 s. [In Russian].
4. Kornienko, E. (2011) National picture of the world in chamber-vocal music of French composers at the turn of the XIX–XX centuries : Diss. Cand. Art History: 17.00.02. Saratov. 2011. 173 s. [In Russian].
5. Korchova, O. (2020) *Musical modernism as terra cognita*. Kiev : Mus. Ukraine. 2020. 490 p. [in Ukrainian].
6. Lukovskaya, S. (2005) *Vocal miniatures by K. Debussy with words by P. Verlaine in the context of the chamber-vocal creativity of the composer*: diss. Cand. Art History: special. 17.00.03. K. 2005. 188 p. [In Russian].
7. Qing, Li (2018) *Chamber-vocal creativity by Claude Debussy: the principle of the work with a poetic text*: dis. ... Cand. Artwork: 17.00.03. Kiev. 2018. 234 p. [in Ukrainian].
8. Nechepurenko, V. (2015) *Vocal work by Gabriel Fauré: ways of forming the genre of the mélodie*: diss. Cand. Art History: special. 17.00.03. Kiev. 2015. 280 p. [in Ukrainian].
9. Millau, D. (1998). *My happy life*. Composer. 1998. 416 s. [In Russian].
10. Filenko, G. (1983) *French music in the first half of the 20th century*. M. : Music. 1983. 237 s. [In Russian].
11. Shneerson, G. (1964) *French music in the XX century*. M. : Music. 1964. 401 p. [In Russian].
12. Deborah, M. (1991) *The early chamber music by Darius Milhaud : style and structure*. 1991. 338 p. [in English].
13. *Histoire de la musique [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Partier]* (2004) Paris : Bordas. 2004. 1207 p. [ in French].
14. *Histoire de la musique occidentale [sous la direction de Jean et Brigitte Massin]* (1985) Paris : Fayard. 1985. 1312 p. [in French].
15. Nectoux, J.-M. (2008) *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*. Paris : Fayard. 2008. 844 p. [in French].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 7.083.54:783.28(477)Дичко Л. В.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-11>

**Віктор Іванович Степурко**

ORCID: 0000-0002-2648-4766

кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
[viktorstepurko@gmail.com](mailto:viktorstepurko@gmail.com)

### КОНЦЕПТОСФЕРА ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ ЛЕСІ ДИЧКО

**Мета роботи** — розглянути паралітургійну творчість Л. Дичко, української композиторки другої половини ХХ — початку ХХІ ст., під кутом зору концептосфери духовних і містичних механізмів творчості, що реалізуються на психічному рівні, визначити роль у цьому процесі особистісних уявлень, зокрема на основі розгляду їх під кутом зору наративної спрямованості та феноменології сприйняття, що оформлюється у певну структуру і несе в собі відповідний зміст. **Методологія дослідження** засновується на позиціях філософії Г. Г. Гадамера, М. Гайдеггера, П. Рікера та Р. Г. Харре, у яких стверджується, що своєрідність мовної конструкції особистісних висловлювань автора розкриває і психологічні основи його поведінки. А спираючись на феноменологію Е. Гусерля та дослідження М. Мерло-Понті розглядається творчість мисткині на основі «першопочаткового досвіду», на рівні якого і здійснюється суб'єктивне особистісне сприйняття. Виокремлюється позиція українських музикознавців С. Грици, О. Зінкевич, Л. Пархоменко, Н. Цалай-Якименко щодо творчості Л. Дичко, у напрямку висловлення в її творчості проблематики традиції–новаторства, соціального контексту та етнографічної складової. **Наукова новизна** публікації у розгляді релігійної вокально-хорової творчості Л. Дичко, під кутом зору концептосфери постмодернізму та феноменології як сенсу, що з'являється на перетині різних досвідів і є конституюванням суб'єктивності. **Висновки.** Релігійну музику Л. Дичко розглянуто у ракурсі посилення впливу в сучасному соціумі новітніх наукових

концепцій, візуального, символічного та містичного мислення. Її твори є призначеними для виконання високопрофесійними хоровими колективами, можливо, з використанням стереофонічних принципів за участі візуальних і світлотехнічних ефектів, до чого спонукає сутність установки авторки: великі масштаби образних сентенцій необхідно вимагають виходу за межі канонічних церковних установок, а нарративна подія, якою є музичний твір, висловлюється як життєве кредо творця або цілої епохи, в якій він народився.

**Ключові слова:** філософські уявлення, нарративна спрямованість, феноменологія сприйняття, сучасний соціум.

*Stepurko Viktor Ivanovych, Ph.D., Professor, Professor at the Department of Academic and Variety Vocals and Sound Design of the National Academy of Leadership in Culture and Arts.*

**Conceptual field of paraliturgical vocal and choral works by Lesia Dychko**  
**Research objective** is to consider the paraliturgical works by L. Dychko, Ukrainian composer of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, from the point of view of the conceptual sphere of spiritual and mystical mechanisms of creativity realized on a mental level. from the point of view of narrative orientation and phenomenology of perception, which is formalized in a certain structure and carries the appropriate meaning. **The methodology** of the research is based on the positions of philosophy of G. G. Gadamer, M. Heidegger, P. Reeker and R. G. Harre, which states that the originality of the linguistic construction of personal statements of the author reveals the psychological basis of his behavior. And based on the phenomenology of E. Husserl and the study of M. Merleau-Ponty, the artist's work is considered on the basis of "initial experience", at the level of which the subjective personal perception is carried out. The position of Ukrainian musicologists S. Hrytsia, O. Zinkevych, L. Parkhomenko, N. Tsalai-Yakymenko on the work of L. Dychko, in the direction of expressing in her work the issues of tradition-innovation, social context and ethnographic component. **The scientific novelty** of the publication in the consideration of religious vocal and choral works of L. Dychko, from the point of view of the coceptosphere of postmodernism and phenomenology as a meaning that appears at the intersection of different experiences and is a constitution of subjectivity. **Conclusions.** L. Dychko's religious music is considered from the perspective of strengthening the influence of the latest scientific concepts, visual, symbolic and mystical thinking in modern society. Her works are intended for performance by highly professional choirs, possibly using stereophonic principles with visual and lighting effects, which is prompted by the essence of the author's setting: large-scale figurative maxims necessarily require going beyond canonical church settings, and the narrative event, which is a piece of music, is expressed as the life credo of the creator or the whole epoch in which he was born.

**Key words:** philosophical ideas, narrative orientation, phenomenology of perception, modern society.

**Актуальність теми дослідження.** Розпочинаючи вже з давніх часів, висловлення філософських уявлень про навколишній

світ відбувалося через звукові образи. Нагадаємо, наприклад, що пантеїзм є уявною формою вірувань в існування «світлової душі», яка є у всьому суцільному. Згідно з таким розумінням світопорядку, спілкування з силами природи («злиття душ») відбувається через усвідомлення людиною «душі птаха», «душі моря», а, отже, через звукообразність.

У свою чергу, кристалізація вчення про Святу Трійцю, а особливо утвердження її в християнській ідеології, повністю змінило світ музичних образів. Сила Божого Слова, проповідувана через спів людських голосів – ось основний догмат християнської церкви. Такий філософський постулат вимагав відповідних засобів виразності й призвів до виникнення співу без супроводу (*a capella*), нових композиційних структур і нової музичної естетики, суть якої у сповідуванні філософсько-поетичної символіки Святого Писання. Зрозуміло, що в такій естетиці конструктивна логіка трихордовості та довготривале розспівування важливих у смисловому сенсі складів тексту, спрямовані на висловлення християнської філософії – пієтету до Святої Трійці та Божого Слова.

Отже, немає нічого дивного в тому, що ось ці дві тенденції у філософському колі полеміки – заперечення Єдиного Бога в пантеїзмі, давньогрецькій міфології та утвердження Його в християнстві є основною віссю різновекторності європейської ментальності. Можна провести аналогії між модерним пантеїзмом та прадавнім буддизмом у запереченні існування Бога, між християнством та магометанством в утвердженні Єдиного Бога, але, оскільки ми зосередилися на європейській культурній традиції, то й розглядаємо пантеїзм як філософію прадавніх європейських племен – язичництво, а християнство, як поширений феномен нашої доби в європейському просторі.

Тож актуальним для українських композиторів є звернення у сьогоденні до духовної релігійної тематики. З'являються твори сучасних українських композиторів з використанням канонічних та біблійних текстів літературною українською, старокиївською та старомосковською мовами. Можна з впевненістю сказати, що така тенденція є напрямком, концептуально спрямованим на художнє висловлення основної ідеї твору в концертному виконанні, що в музикознавчій науці отримало назву «позабогослужбова» (паралітургійна) традиція.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Концептосфера творчості (лат. *conceptus* – поняття) засновується на розумінні змістовної

наповненості творчого продукту без орієнтування на конкретні форми висловлення. Посткласична методологія [5, с. 379] розглядає концепт не лише з боку його функціональності, але і як особливу форму організації наукового, релігійного, філософського та інших знань. Методологія дослідження засновується також на позиціях філософії Г. Г. Гадамера, М. Гайдеггера, П. Рікера та Р. Г. Харре, у яких стверджується, що своєрідність мовної конструкції особистісних висловлювань автора розкриває і психологічні основи його поведінки. А спираючись на феноменологію Е. Гусерля та дослідження М. Мерло-Понті, творчість Л. Дичко розглядається на основі «першопочаткового досвіду» [5, с. 858], на рівні якого і здійснюється суб'єктивне особистісне сприйняття. У напрямку традиції-новаторства, соціального контексту та етнографії, стосовно творчості мисткині, виокремлюється позиція українських музикознавців С. Гриці, О. Зінкевич, та Л. Пархоменко. У їхніх дослідженнях вперше були сформовані засади творчої діяльності видатної української композиторки. Наприклад, С. Грица пише про Л. Дичко, що «вона була серед тих, хто відчув зміни в інтелекті й культурі людей, потребу побороти інерцію минулого, писати по-новому, відповідно до вимог часу» [3]. А О. Зінкевич, посиляючись на думку С. Павлишин, зауважує, що Л. Дичко, яка на початковому етапі своєї творчості більше орієнтувалася на західну традицію, аніж на національну, у пізніші часи сформувала свою неповторно-яскраву національну мовну стилістику. Окрім того, О. Зінкевич визначає певні аналогії творчості Л. Дичко з живописом, вважаючи, що композиторка «проекує на музику закони і принципи мови живопису» [4, с. 453, 455].

**Мета роботи** — визначення концептосфери світоглядних напрямків паралітургійної творчості Л. Дичко, визначення ролі в цьому процесі особистісних уявлень, зокрема на основі розгляду їх під кутом зору феноменології та наративної спрямованості. Це пов'язано з тим фактом, що у сучасному світі композитори нарощують потенціал своїх здобутків на основі пошуку все нових і нових стилістичних та жанрових підходів. Тож, зважаючи на стрімкі соціальні зрушення, інтеграційні процеси та появу нових комп'ютерних технологій, відомі прогнози майбутнього, у якому прерогатива надається машинному інтелекту, важливим є визначення загально-філософської обумовленості творчості сучасних українських композиторів, адже для осмислення глибинної сутності процесів сучасного соціуму їм

необхідно здійснювати ретельне звукове та інтонаційне фільтрування, ретельний відбір засобів музичної виразності.

**Виклад основного матеріалу.** Леся Дичко (нар. 1939) своєю «Літургією» для хору без супроводу відновила в Україні наприкінці 1980-х років традицію створення духовної музики на канонічні тексти. Зрозуміло, що композитори К. Стеценко і М. Леонтович, які творили українську літургійну музику для церковного вжитку в період формування УНР на початку ХХ століття, були власне священниками, відштовхувалися від сучасної цьому періоду народно-пісенної традиції, тим більше, зважаючи на історичний приклад становлення київської монодії, що сформувалася з дохристиянської народної обрядової співочої стихії. Однак Л. Дичко у цьому напрямку орієнтується на власні розробки, в яких використовує акордову колористику й інші прийоми модерного музичного мислення. Цей факт власне і наштовхує на думку про розгляд паралітургійної творчості Л. Дичко під кутом зору екзистенціальної феноменології, в основі якої лежить «ідея єдності (цілісності) людського досвіду», «опису людського досвіду в його в його реальному синкретизмі раціонального, необхідного і випадкового, в його реальній повноті», за якою Мерло-Понті претендує на розробку нової трансцендентальної філософії [5, с. 859].

Духовні твори Л. Дичко є пов'язаними з її попередніми творами, такими, як кантати «Пори року» (1973) на народні тексти, «І нарекоша ім'я Київ» (1982) на тексти літописів, опера «Золотослов» (1992) — слова народні. Музикознавець С. Грица зазначає, що наративи імпресіоністично-модерного напрямку «синестезійного сприйняття мистецтва в сукупності його різновидів, від проєкції вражень на музику архітектури, живопису, ужиткового мистецтва, поезії слова...» відчувуються і в духовній музиці композиторки [2, с. 6]. Тож очевидно є відсутність у такому творчому методі орієнтування на постулат класичної філософії «чистої сутності свідомості», але відчутна наявність у ньому розмаїття феноменів «початкової зустрічі» з містичним світом, «наївного контакту» з релігійним напрямком, ейдетичної рефлексії «життєвого світу», у якому співіснують візуально-зорові образи з концептуальною архітектонікою, що призводить до того, що «Літургії» Л. Дичко є подібними до композиційних принципів ораторіальності та барокових мес, а наративи Православної літургійної практики

проглядаються в них, окрім національної мелодики і колористики, у речитативних побудовах сольних партій, що є прообразами виголосів священників. Однак такі фрагменти будуються за принципами ускладненої модерної хроматики, що, за висловом С. Грици, створює відчуття масштабної арки «поміж бароковим мистецтвом минулого і сучасністю». Отже, сутність наративних горизонтів духовної музики Л. Дичко піднімається над традиційним розумінням літургійного циклу, але проповідує велич і широту образних констант Богоявлення як «цілком природної енергії, даної їй з висот творчої інтуїції, фантазії, миттєвої мобільності...» [2, с. 6].

Згадана вище проблематика виголосу священника та диякона в «Літургіях» Л. Дичко свідчить про її ставлення до них у руслі Бахівських речитативів у «Пасіонах за Йоанном» (1723) та «Пасіонах за Матвієм» (1729) [1, с. 305]. Наприклад, у першій «Літургії» для сопрано та чоловічого хору а cappella (2002–2003) Л. Дичко вирішує ставлення до виголосу на рівні складних філософських і психологічних сентенцій, випишуючи їх у метро-ритмічних і теситурних виконавських умовах професійного вокального виконавства. А тональні зрушення й дисонантні співзвуччя твору свідчать про складні наративні концепти, що вже з I частини прогнозують стилістику всього літургійного циклу. Православна співоча культура у викладі для чоловічого хору жанрово є характерною для церковної традиції, однак участь у цьому творі жіночого голосу є суто концертною необхідністю, продиктованою конкретним виконавським задумом. У художньо-образному плані Л. Дичко апелює до Богородичної проблематики, а в концертно-виконавському дає яскраву можливість виявлення вокально-хорової майстерності солістки й хору. Партія сопрано-соло є насиченою різноманітними технічними труднощами, що підсилюють і насичують її емоційну складову частину.

Зважаючи на той факт, що Л. Дичко належить до когорти українських «шестидесятників», які сприйняли революційні ідеали авангардизму в мистецтві, можна припустити, що її творчість паралітургійної спрямованості відповідає позиції Дж. Кошута про те, що «історія мистецтва не є історією певних творів, але історією концепцій творчості, і визнання цих обставин повинно мати як наслідок переосмислення сутності мистецтва, тобто розуміння художньої творчості в якості генерації естетичних концепцій або свого роду концептуальних



моделей (проектів) творів» [5, с. 380]. Розгорнуті хорові полотна Л. Дичко композиційно є подібними до інструментальних симфонічних творів. У них розвиток відбувається за рахунок тональних зрушень, секвенцій тощо. Крім того, різноманітні *ostinato* з використанням повторів мелодичних утворень або гармонічних комплексів, напластування багатоповерхових *divisi* також апелюють до концертно-виконавської практики. У підсумку виявляється можливим втілення цього задуму лише за умови участі професійних колективів, в об'ємних з гарною акустикою концертних залах або храмових комплексах, можливо, з використанням модерних візуально-концертних засобів впливу на слухача (сценографії, електроакустичного підсилення, лазерного шоу тощо). Тож авторська нарративна установка Л. Дичко в цих творах апелює до об'єднання традицій концертного та релігійного напрямків музичного мистецтва і набагато перевищує традиційне розуміння церковних канонів Православ'я [1, с. 250].

Творчість Л. Дичко несе в собі ще й естетику давніх містерій, яка за своїм впливом виходить далеко за рамки християнської традиції. Емоційний вплив її музики свідчить про участь позасвідомих процесів і декларування нарративів певних магічних дійств. Так, наприклад, велика кількість колористичних хорових вокалізів з розспівуванням певних приголосних «а», «о» тощо в літургійних творах Л. Дичко ідентифікується як наративи незвіданого, засвідчує взаємопов'язаність сповідуваних релігійних текстів і емоційної реакції на них з глибин підсвідомості. Окрім виголосів, що трактуються композиторкою у концертному спрямуванні, в її творах використовуються ще й дуети, наприклад, сопрано-соло та тенор-соло у супроводі хору, тенор-соло і баритон-соло без супроводу, вокальне тріо (сопрано, тенор, бас) у супроводі хору, колористичні гармонічні та поліфонічні напластування, інші хорові прийоми, такі як декламування, шепіт, вокальне тремоловання тощо. А композиційні напластування хорових голосів від унісонного звучання до діатонічних кластерів тим більше свідчать про містичний підхід у розумінні даного образного поля. До прикладу, XI частина «Херувимська пісня» з її Літургії для чоловічого хору має авторське позначення темпу й образної характерності *Andante misterioso* (неспішно і таємниче), а в XIII частині на текст молитви «Вірую» Л. Дичко використовує *divisi* у низькій теситурі басів для створення містичного образу «Творця неба і землі, всього видимого і невидимого» [2, с. 47].

**Висновки.** Концептосфера духовних і містичних механізмів творчості Л. Дичко реалізується на психічному рівні з визначною роллю у цьому процесі її особистісних уявлень, нарративної спрямованості та феноменології сприйняття, що оформлюється у певну структуру і несе в собі відповідний зміст. Релігійна музика Л. Дичко є призначеною для виконання високопрофесійними хоровими колективами, можливо, з використанням стереофонічних принципів за участі візуальних і світлотехнічних ефектів, до чого спонукає сутність нарративної установки авторки: великі масштаби образних сентенцій необхідно вимагають виходу за межі канонічних церковних установок. Такий підхід розглядається у ракурсі посилення впливу в сучасному соціумі новітніх наукових концепцій, візуального, символічного та містичного мислення. Отже, на цьому рівні розглядається найголовніший спектр події, якою є музичний твір, як життєве кредо творця або цілої епохи, в якій він народився.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство : монография. Киев : Дух і Літера, 2012. 408 с.
2. Грица С. Леся Дичко. Творче сходження. *Дичко Л. Літургії : нотна збірка*. Київ : Музична Україна, 2004. С. 5–9, 47.
3. Грица С. Леся Дичко: Шлях у мистецтві. *Музика. Український інтернет-журнал*. URL: <http://mus.art.co.ua/lesya-dychko-shlyah-umystetstvi/> (дата звернення: 09.10.2020).
4. Зинкевич Е.С. *Mundus musicale*. Тексты и контексты (Избранные статьи). Киев : Задруга, 2004. 616 с.
5. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. 1040 с.

#### REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012) *Muzyka. Vremya. Prostranstvo: monografiya* [Music. Time. Space: A monograph]. Kyiv: Dukh i Litera. [in Russian]
2. Hrytsa, S. (2004) Lesia Dychko. *Tvorche skhodzhennia* [Lesia Dychko. Creative ascent]. In Dychko, L. *Liturhii: notna zbirka* [Liturgies: A collection of scores]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 5–9, 47. [in Ukrainian]
3. Hrytsa, S. (2015, August 27) Lesia Dychko: *Shliakh u mystetstvi* [Lesia Dychko: A creative path]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal* [Music. Ukrainian online journal]. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/lesya-dychko-shlyah-umystetstvi/> (accessed: 09.10.2020). [in Ukrainian]

4. Zinkevich, E. (2004) *Mundus musicale. Teksty i konteksty (Izbrannyye stat'i)* [Mundus musicale. Texts and contexts. (Selected papers)]. Kyiv: Zadruga. [in Russian]

5. Gritsanov, A. & Mozheyko M. (ed.) (2001) *Postmodernizm. Entsiklopediya* [Postmodernism. Encyclopedia]. Minsk: Interpresservis; Knizhnyy dom. [in Russian]

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-12>**Ольга Володимирівна Вороновська**

ORCID: 0000-0001-7181-996X

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського

o\_voron@ukr.net

## СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВНІ КОМПОНЕНТИ КАТЕГОРІЇ «РУХ У МУЗИЦІ»

**Мета роботи** — розкрити специфіку категорії «рух у музиці» як конструктивно-змістовної категорії; розглянути сукупність певних музичних чинників, що утворюють цілісну систему цієї категорії. Особлива увага тут звертається на різноманіття внутрішніх і зовнішніх зв'язків системи, на процес об'єднання основних понять у єдину теоретичну картину, що дає змогу виявити сутність цілісності категорії «рух у музиці». **Методологія дослідження** заснована на поєднанні системного, проблемно-логічного та порівняльного методів. **Наукова новизна.** Аналогічно тому, як суть розуміння тривалості в тій або іншій віршованій системі можна вивести тільки через аналіз організації поетичної строфи і форми загалом, так і розуміння руху в музиці як системи (в модальній, мензуральній, тактовій, серіальній, сонорній та інших системах музики) ми можемо вивести саме через аналіз усіх музичних чинників, що організують часовий плин. У результаті цих аналізів є можливість вийти вже не до інтуїтивного сприйняття концепції руху в музиці, а до можливості її теоретичного обґрунтування та осмислення. **Висновки.** Категорія руху в музиці є складною понятійною системою. Досліджуючи структурно-змістовні компоненти руху в музиці як конструктивно-процесуальної категорії, ми дійшли висновку, що саме темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці, організують музику як рух у часі та визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, рух у музиці виступає як функціональний зв'язок елементів цієї структури, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці. Треба додати, що саме як образ руху в музиці не обмежується тільки перерахованими факторами. У створенні музичного образу руху певного типу (а не руху взагалі) також має особливе значення мелодійний малюнок і ладовий ритм у поєднанні з ритмом і темпом. Розгляд структурно-змістовних компонентів категорії «рух у музиці» дає право стверджувати, що ця категорія є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості.

**Ключові слова:** рух у музиці, темп, метр, ритм, артикуляція.

*Voronovska Olga Volodymyrivna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*

**Structural and informative components of the category “movement in music”**

*Research objective* is to reveal the specifics of the category “movement in music” as a constructive and informative category; to consider the totality of certain musical factors that form an integral system of this category. At the same time, special attention is paid to the variety of internal and external connections of the system, to the process of combining basic concepts into a single theoretical picture, which allows us to reveal the essence of the integrity of the category “movement in music”. **The research methodology** is based on a combination of systemic, problem-logical and comparative methods. **The scientific novelty.** Just as the essence of understanding duration in one or another poetic system can only be deduced through the analysis of the organization of the poetic stanza and form as a whole, and the understanding of movement in music as a system (in modal, mensural, bar, serial, sonorous and other systems of music) we can deduce precisely through the analysis of all musical factors organizing the temporal current. As a result of such analysis, it is possible to come to no longer an intuitive perception of the concept of movement in music, but to the possibility of its theoretical substantiation and comprehension. **Conclusions.** The category of movement in music is a complex conceptual system. Investigating the structural and informative components of movement in music as a constructive-procedural category, we came to the conclusion that it is the tempo, meter, rhythm and articulation, being the logical structure of movement in music, that organize music as movement in time and determine the special ordering of this movement. Thus, movement in music acts as a functional connection between the elements of a given structure, with the help of which a generalized or specific image of movement in music is created. It should be added that just as an image, movement in music is not limited only to the listed factors. In creating a musical image of a certain type of movement (but not movement in general), the melodic pattern and modal rhythm in combination with rhythm and tempo are also of particular importance. Consideration of the structural and informative properties of the category “movement in music” gives the right to assert that the category of movement in music is an integral polystructural formation that has systemic properties.

**Key words:** movement in music, tempo, meter, rhythm, articulation.

**Актуальність теми дослідження.** Одне з найважливіших місць у сучасній вітчизняній і західній музикознавчій науці займає системний метод або, інакше кажучи, системний підхід у дослідженнях. Цей метод уже в ХХ столітті став одним із провідних дослідницьких методів, оскільки такі його принципи й форми, як підхід до музичних явищ під кутом зору становлення єдності й цілісності, взаємодії цілого і його частин,

розгляду музичної системи як деякої структури, що складається із сукупності певних компонентів, існували досить давно, але були дещо розрізнені. Українська музикознавець І. Польська з цього приводу пише: «Для сучасного музикознавства давно вже стала атрибутивною легітимація загальногуманітарної методології у сфері музикологічних студій, плідне поєднання в цій царині традиційних і новітніх підходів та методів – передусім таких, що розвиваються в контексті загальної наукової думки (системний метод, структурний метод, компаративістика тощо)» [10, с. 275].

Тому розгляд структурно-змістовних властивостей категорії «рух у музиці» з точки зору системності та її внутрішнього устрою ми вважаємо актуальним, і спробуємо довести, що категорія руху в музиці є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості.

**Метою дослідження** є вивчення категорії «рух у музиці» як конструктивно-змістовної категорії, як сукупності певних музичних чинників, що утворюють цілісну систему. Особлива увага звертається на різноманіття внутрішніх і зовнішніх зв'язків системи, на процес об'єднання основних понять у єдину теоретичну картину, що дає змогу виявити сутність цілісності категорії «рух у музиці».

**Наукова новизна.** Аналогічно тому, як суть розуміння тривалості в тій чи іншій віршованій системі можна вивести тільки через аналіз організації поетичної строфи та форми загалом, так і розуміння руху в музиці як системи в модальній, мензуральній, тактової, серіальній, сонорній та інших системах музики ми можемо вивести також через аналіз усіх музичних чинників, що організують часовий плин. У результаті цих аналізів є можливість вийти вже не до інтуїтивного сприйняття концепції руху в музиці, а до можливості її теоретичного обґрунтування та осмислення.

**Виклад основного матеріалу.** З точки зору системності та її внутрішнього устрою, категорія руху в музиці є цілісним поліструктурним утворенням, що має системні властивості. Сьогодні системою називається єдиний комплекс взаємозв'язків елементів, що має структуру і взаємодіє з деяким середовищем. Сам термін «система» походить від грецького слова *systema* – «ціле, складене з частин». Цим терміном визначають «сукупність елементів, певним чином пов'язаних і взаємодіючих між собою для виконання заданих цільових

функцій» [8, с. 11]. Інакше кажучи, важливі якості будь-якої системи – єдність і цілісність (яка не дорівнює сумі властивостей окремих елементів), відмежованість, здатність вступати у взаємодію з середовищем, а також складна внутрішня структурно-функціональна організація.

Стає зрозумілим, як сприйняття швидкості та відтворення метру зливаються в єдиному акті цілісного переживання того явища, яке В.А. Моцарт називав «характером руху» (*Art der Bewegung*) – терміном, синонімічним темпу, як він розумівся у виконавському трактуванні XVIII століття. З точки зору музичної науки XX століття, що активно вбирає досягнення сучасної психології, цей характер руху, за висловленням Д. Чехович, є не що інше як гештальт – «безпосередньо переживана цілісна структура, що не зводиться до суми своїх основних частин» [11, с. 36]. Сукупність комплексу моторних знаків (темп, ритм, метр, артикуляція), тобто структура музичної моторності, утворює своєрідний «інтонаційно-художній потік», що породжує у виконавця чи слухача образно-моторну реакцію.

До структури категорії руху в музиці, на наш погляд, входять такі моторні знаки:

- темп, який вказує на швидкість чергування рухів, а в більш широкому розумінні є заданим образом музичного руху;
- метр, який є зумовленим характерною побудовою рухів, тобто загальний тип музичного руху;
- ритм, який описує характер руху, а звідси й моторний жанр узагалі;
- артикуляція як міра експресивності моментів музичного руху;
- фактура-тембр-регістр, які характеризують «масу» музичного руху.

Необхідно додати, що загальний тип руху в музиці визначається ремарками, які часто стають характерологічними, тобто вже мають семантичне значення. В. Холопова називає їх «лексеми», О. Чігарева – «авторські фігури». З огляду на нашу концепцію руху в музиці, можна говорити про те, що ремарки є елементами інтонаційно-рухового словника музики. І саме за допомогою авторських ремарок можуть бути безпосередньо виявлені, підтверджені, перевірені семантичні функції руху в музиці.

Оскільки до завдань нашого дослідження не входить вивчення проблем, що стосуються окремо взятих категорій

ритму, метру, темпу, артикуляції, і враховуючи їхню надзвичайну понятійну складність і різноманіття наукових трактувань (що є наслідком різнорідності термінологічного апарату й аналітичних методів), ми обмежимося позначкою тих визначень даних категорій, які стали для нас інструментом аналізу взаємодіючої структури руху в музиці.

Осмислення особливостей часового розгортання в музиці має давню історію. Так, терміни *метр* і *ритм* сформувалися вже в давньогрецькій культурі. Однак, породжені художньою практикою свого часу, ритм і метр античності мали важливі смислові відмінності від сучасного їх розуміння. За час свого подальшого розвитку смислове поле цих термінів набуло дуже помітної історичної еволюції, неодноразово трансформуючи при цьому своє трактування.

Тож темп ми визначаємо як єдність швидкості (хронометрична сторона енергетичної пульсації) і своєрідну характеристику руху (образна сторона темпу). Крім того, темп трактується нами як результат взаємодії ритму і метру, їхніх довготних і акцентних властивостей. Така точка зору представлена в роботах Н. Мельникової, Д. Чехович, М. Харлапа, Н. Афоніної.

Щодо визначення метру, існує безліч його інтерпретацій: «внутрішній акомпанемент ритму, який реально звучить» (М. Харлап), «беззвучний пульсаційний континуум», «артикульований час» (М. Аркад'єв), «пульсація» (О. Агарков), «характер руху» (Г. Дехант), «міра часу» (В. Задерацький).

Цікаво, що в епоху бароко велике місце займало трактування метричних величин у зв'язку з характером їх виконання. Так, у книзі Дж. Зульцер «Загальна теорія витончених мистецтв» [15] автор надає таблицю відповідності розмірів різним типам людських рухів і придатного їм характеру виконання<sup>1</sup>. Проте й це позначення розміру не можна вважати однозначним ідентифікатором у визначенні не тільки темпу, але й метру. Доказом цього є поява нових термінів, типу німецького *taktqualität* – буквально – «якість такту». У словнику Г. Балтера цей термін позначає «властивість розміру, природне сприйняття якого не

<sup>1</sup> Наприклад:  $\phi$  – важка хода, глибокий характер;  $2/4$  – рух, подібний до  $\phi$ , проте виконується набагато легше, служить для вираження легких і приємних рухів душі;  $6/4$  – виконання серйозне і жваве, є особливо доречним для церковної музики;  $6/8$  – виконання і рух легкі та приємні і так далі.



збігається з фіксованим позначенням. Наприклад, у розмірі 6/8 відчувається дводольність» [4].

Цілком зрозуміло, що перелік визначень метру можна продовжувати й далі. Тож яким стає те, що наведені визначення метру пов'язані з відповідним емпіричним матеріалом того виду знань (у мистецтві взагалі, зокрема в музиці, науці тощо), в якому ці поняття визначаються.

Для визначення метру ми використовуємо його трактування Н. Афоніною: «Метр – це функціональна система, що організує відносини тривалості та/або акцентності ритмічних елементів – тобто відносини властивостей ритмічних одиниць» [3, с. 18]. Це визначення надає нам можливість ставитися до метру не як до штучної розумової структури, а як до «схованого закону тілесного руху» (В. Медушевський), наповненого культурно-історичним змістом.

Первинним, об'єднуючим та найважливішим із елементів структури категорії руху в музиці є ритм. Тому зупинимося на ньому трохи докладніше. Оскільки музичний образ розгортається в часі, процес цей не може не мати певної ритмічної структури – адже ритм постає засобом розчленування часового потоку. Однак час є іманентним до життя людського Духу, і це пояснює прямий зв'язок змісту та ритму всіх психологічних процесів, особливо емоційних. Поняття ритму, згідно з первинним грецьким найменуванням, можна визначити як безперервну течію, рух та хвилювання.

Процес постійного ритмічного руху, який здійснюється як напруження та послаблення у часі та просторі, постає одним з основних характерних проявів існування живого організму. У спробах пояснити явище ритму цікаву позицію займає дослідник О. Блахова. За її думкою, ритм можна уявити собі як сполучення двох різноманітних «динамічних сил навколо осі життя». Одна сила, розсіювальна, направлена на створення нових форм, тоді як іншу характеризує здатність з'єднувати та упорядковувати. Зіткнення цих двох сил виявляється як динамічна течія та статична стабілізація, які відповідають фазам напруження та розслаблення моторності, які є основою всіх ритмічних процесів. «У їхньому вічному русі, упорядкуванні, постійному зростанні і чергуванні дії сили і спокою є принцип життя», – цитує О. Блахову М. Каган [7, с. 33].

Вивчаючи складний та багатогранний характер ритму, дослідники на основі зовнішніх характерних ознак розрізняють

два основні види ритму – природний та штучний. Природний ритм буває фізичним, органічним, психічним та соціальним. А штучний ритм визначається як якісно вища форма природного, яка чутливо сприймає закони природи і виражає їх у естетичних формах. Зауважимо, що цей ритм властивий усім часовим мистецтвам як ритм, що «конструює й організує принцип подиху і закономірності руху» (Б. Асаф'єв).

«Ритм присутній у всіх проявах руху, і відчуваємо ми його трьома органами: зором, як у танці; слухом, як у співі; дотиком, як биття пульсу, подих» (Аристид Квинтиліан). Цікаво, що ритм у мистецтві (за Аристидом) може бути наданий «або в чистому вигляді» (тобто як пропорційність, метр), «або у словесній формі» (тобто як ритмічність), «або за допомогою мелодії» (тобто об'єднання ритму і метру).

Але що ж таке «чистий ритм»? Ми сказали б, що чиста ритміка існує саме в музиці, де немає ніяких тіл і ніяких речей, а є тільки чистий час. Навпаки, античні філософи вважали що «чистий ритм надається у танцювальних рухах, тобто у тілесних рухах. Ритм, який у музиці визначається співвідношенням арсису й тезису, у танці, за Аристидом, створюється положеннями тіла, танцювальними позами («схемами»), розділеними крапками або «знаками» – моментами переходу від одної пози до іншої.

Підтвердженням первісного зв'язку ритму з людським рухом є історія виникнення таких понять, як «стопа», «арсис», «тезис», які широко застосовуються і в музиці, і в літературі.

Хоча різноманітний та складний процес ритму часто поставав об'єктом дослідження, це завжди був ритм музичного, поетичного або образотворчого мистецтва. Відношення ритму до руху стало об'єктом широкого дослідження тільки у XIX–XX століттях. Коли Е. Жак-Далькроз у 1904 р. виявив, що ритм у своїй основі є щось тілесне, і що музичний ритм можна виразити рухами тіла, він розпочав цілеспрямовано та систематично за допомогою музики розвивати й удосконалювати чуття ритму. Засіб музичної ритміки Е. Жак-Далькроза складався в тому, що у практиці навчання кожному звуку відповідає певний рух. Тіло та чуття постійно реагують на музику. У цьому процесі пластично передаються підкорення рухів музиці та залежність музики від рухів, таким чином здійснюється і фіксується свідоме, активне та внутрішньо-відчуване відношення до музики та її динамічної проєкції у русі.

Багато дослідників теорії музики та виконавства ставлять ритм на перше місце. Так, Б. Асаф'єв писав: «ритм як органічний, злитий з інтонаційним змістом усієї музики, організуючий і дисциплінуючий початок, виступає вперед як «двигун» музики і «будівельник форми в часі» [2, с. 276]. Для нашого розуміння суті ритму важливо процитувати ще один вислів: «Якщо в найширшому значенні метр — це код, мова для будь-якої системи, то ритм виступає у функції повідомлення» [5, с. 81]. Яскравим прикладом цього положення є значення ритмоформули як найбільш конкретної ознаки жанрового признаку танцювальної музики. Загальновідомо, що існує багато танців у тридольному метрі — мазурка, чакона, полонез, болеро, вальс і так далі. І якщо для мазурки характерне загострення ритму зупинкою на другій частці після коротких пунктирних тривалостей на першій, то характерним ритмосимволом (термін В. Задерацького) полонезу будуть «пробіжки» шістнадцятих з пунктирним ритмом, який відштовхується від першої частки.

Як основне для себе ми вибираємо визначення, запропоноване Н. Афоніною, у якому принципова установка на багатоплановість ритмічних явищ призводить до відмови від подвійності у визначенні ритму в тісному і широкому значенні й розуміння ритму як «послідовності сумірних однорідних елементів музичної форми» [3, с. 18]. Це визначення містить можливість виявлення його «нижчого» — фонічного рівню, що зумовлений як специфічними властивостями його елементів (довготою й акцентністю), так і особливостями сприйняття як відповіддю на «ритмічний подразник» (див. роботи С. Беляєвої-Екземплярської, Б. Теплова та інших вчених).

Проблема артикуляції також є однією з інтенсивно обговорюваних у сучасному музикознавстві. Наше завдання полягає в розумінні музичної артикуляції як елемента структури музичної моторності. Аналізуючи визначення артикуляції, висловлені кількома авторами, ми доходимо висновку про застосування ними різних систем понять, у яких дослідники розглядають це явище.

М. Келлер у книзі «Фразування й артикуляція», розкриваючи джерела моторних артикуляцій, зв'язує виразність їх основних видів з конкретним змістом музики: *legato* — «спокійна хода», «зібрана поза» [с. 35]; *non legato* — «боязкий хід»

[с. 47]; *staccato* – «спішний біг [...] за якого тільки носки ніг торкаються землі» [14, с. 33].

С. Шип відзначає як основне – значення артикуляції як міри дискретності і континуальності музичної інтонації [12]. І. Земцовський розглядає артикуляцію набагато ширше: як категорію не тільки вимовну (мовленнєву, мануальну, музичну, пластично-комплексну), але навіть як поведінкову. Він пише: «Під артикуляцією мається на увазі та або інша поведінкова вимовна проява музичного змісту, його виявлення, тобто рівень художньо-конкретної (звуківисотної, темпоритмічної, тембро-регістрової, пластичної тощо) і психологічно-органічної реалізації цієї інтонації у рамках конкретного виконавства» [6, с. 154].

На загальному рівні підходить до проблеми артикуляції М. Аркадьєв. Застосування запровадженого ним принципу креативності дозволило досліднику ввести розширене розуміння артикуляції й надати йому структурного значення. «Все різноманіття взаємодії «звучної» і «незвучної» основ у музиці називається артикуляцією. Ця тісна взаємодія і приводить до цілісного процесу артикуляції в музиці, який ми пропонуємо позначити інтегруючим поняттям хроно-артикуляційний процес» [1, с. 3]. Стає очевидним, що для М. Аркадьєва поняття «хроно-артикуляційний процес», «хроно-артикуляційна структура» найтіснішим образом пов'язані з поняттям ритму, тобто вони у певному значенні є синонімічними.

Слід зазначити не менш важливий зв'язок визначення руху в музиці з аспектами виконавської артикуляції. Виконавською артикуляцією в нашому випадку називається не стільки загальнотеоретичний засіб дискретизації будь-чого, скільки прийоми виконавського туше. Саме в цих прийомах відбувається опрацювання таких важливих порубіжних фаз часового розгортання звуку, як фази атаки і згасання, які є безпосередньо пов'язаними з виконавськими особливостями взяття й зняття звуків на різних інструментах. Самі назви прийомів артикуляції (часто дуже красномовні) мають безпосереднє відношення до моделювання моторності як рухів у часовому процесі: *staccato* – уривисто, *legato* – зв'язно, *non legato* – роздільно, *glissando* – ковзаючи. Б. Яворський у листі С. Протопопову писав, що відсутність рухової зображальності (тобто артикуляції), відсутність звукового відображення розчленовування моторної енергії у виконанні вальсу і мазурки

не дає можливості відрізнити їх один від одного, хоча і встановлюється періодичність тридольності.

Найбагатшим у плані образності виявляється визначення музичної артикуляції саме Б. Яворським: «Образи і тонус пристрасності, емоційності, ширості, етикетності, вольового хвилювання і тому подібного передаються артикуляцією як початковим рухом збуджуючої мускулатури, який переходить через звучання в рух, котрий закінчується. Кожен звук володіє початковою артикуляцією (початок звуку) і кінцевою артикуляцією (припинення звуку), між якими знаходиться саме звучання *ordinario, tenuto*, резонує, філірує» [13, с. 47]. В іншому місці Б. Яворський також говорить про образну функцію артикуляції: «Артикуляція – це спосіб виконавського розчленовування, що повідомляє виконуваний музиці образність...: рухову, моторну, емоційну, психологічну, вольову» [13, с. 45]. Слід зазначити, що у Б. Яворського артикуляція, як і в попередніх авторів, розуміється гранично широко – як інтегральна вимова всіх сторін інтонації.

Дотримуючись міркувань В. Бобровського про два нерозривно пов'язаних між собою чинники музичної форми – функціональний і структурний, ми зробили проєкцію цього положення на категорію руху в музиці. Але перш ніж ним користуватися, нагадаємо, що функція щодо структури виступає як загальний принцип зв'язку елементів системи музично-часового руху, а структура щодо функції – як конкретний засіб реалізації загального принципу.

Визначивши основні аспекти структури руху в музиці, хотілося б згадати і про інший, скоріше метафоричний характер вживання названого поняття. Відштовхуючись від тези, що моторність є якістю впорядкованості, організацією музичного руху в музиці, можна дійти думки, що рухливість, гнучкість (здібність до зміни) можуть бути пов'язані не тільки з областю метроритму, але й з іншими засобами музичної виразності.

Так, моторною організацією мелодії називається хвилеподібність, примхливість звуковисотної структури, на противагу «прямолінійним» темам. Л. Мазель вважає властивістю «еластичної» мелодії чергування різних ступенів щільності мелодійного малюнка, тобто чергування широких ходів, що створюють враження простору, і поступового руху у вузькому діапазоні з повторенням звуків [9, с. 109].

«Рух» у сфері гармонії може виявлятися, наприклад, у гармонічному варіюванні, коли за незмінної мелодії міняється

супровід. В області фактури – це зміна функцій голосів або часта зміна складів в межах невеликої структурної одиниці. В області форми – суттєві зміни в повторах (куплетно-варіантна, вільні варіації), модуляції у формі.

Повертаючись до визначення руху в музиці як системи, поставимо запитання: які співвідношення і взаємозумовленість основних елементів її структури? Гадаємо, що вони безумовно небайдужі один одному. Наприклад, в «завдання» темпу входить і вироблення деякого метроритму. Аналогічно метроритм передбачає певну швидкість. Цю нерозривність звично дефінують складним терміном «темпоритм», або (рідше) «темпометроритм». Музичні ритми (відповідно до образу), як правило, впорядковані певними метрами, то виникає термін «метроритм», а артикуляція – певними ритмами (термін «ритмоартикуляція»).

На жаль, в музикознавчій літературі ці явища розглядаються поряд, але незалежно одне від одного. Тож сучасна теорія музики ще не володіє розвинутими методами вивчення всіх сторін музичного часу в їхній єдності. Проте вже є спроби такого поєднання. Так, С. Шип вказує на об'єктивну обмеженість швидкості музичного ритму, відповідність темпу руху «щільності» індивідуальних моторних подій тощо [12, с. 92].

Таким чином, необхідно усвідомити різницю між принципом кількісного виміру – вимірювання музичного руху і складання дискретних відрізків часу, який є основою квантитативної (модально-мензуральної) структури музики, і в цьому важливою є не величина проміжку між «ударами», а саме та або інша супідрядність і відносна вагомість імпульсів, які визначають не кількісні, а якісні, енергетичні співвідношення в цілісній структурі музичного руху.

**Висновки.** Отже, темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці (як конструктивно-процесуальної категорії), організовують музику як рух у часі і визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, рух у музиці слід розглядати як функціональний зв'язок елементів цієї структури, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці. Треба додати, що саме як образ музичний рух не обмежується тільки перерахованими чинниками. У створенні музичного образу руху певного типу (а не руху взагалі) також має особливе значення мелодичний малюнок і ладовий ритм у поєднанні з ритмом і темпом.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве Баха. Музыкальная академия, 2000, № 2. С. 2–13.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 1, 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Афонина Н. Проблемы ритмического анализа. Ритм и форма. Сб. статей. Ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. С. 10–38.
4. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений (нем.-рус., рус.-нем.). Leipzig, 1976. 217 с.
5. Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. С. 73–85.
6. Земцовский И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. Этно-знаковая функция культуры. Москва : Наука, 1991. С. 152–189.
7. Каган М.С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1996. 232 с.
8. Коваленко І. Вступ до системного аналізу. Навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2004. 148 с.
9. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва, 1991. 375 с.
10. Польська І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Випуск 46. 2014. С. 267–275. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2014\\_46\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_46_35).
11. Чехович Д. О классически характерном (к методологии изучения музыкального темпа). Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Сб. 22. Москва, 1998. С. 26–50.
12. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
13. Яворский Б. Образ. ГЦММК им. М.И.Глинки, в. 146, инв. № 4262. Декабрь, 1941 – ноябрь 1942. 85 л.
14. Keller, H. (1995). Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik, Kassel-Basel: Barenreiter. (in German).
15. Sulzez, J. (1973). Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd IV, Leipzig. (in German).

**REFERENCES**

1. Arkadiev, M. (2000). Chrono-articulatory structures in Bach's clavier works. *Muzykal'naya akademiya*, 2, 2–13. [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Book 1 and 2. Leningrad: Music, 376 p. [in Russian].
3. Afonina, N. (2002). Problems of rhythmic analysis. *Ritm i forma*. Ed. : N. Afonina, L. Ivanova. St. Petersburg: Union of Artists, 10 –38. [in Russian].
4. Balter, G. (1976). Musical Dictionary of special terms and expressions (German-Russian, Russian-German), Leipzig, 217 p. [in Russian, in German].

5. Volkova, E. (1974). Rhythm as an Object of Aesthetic Analysis. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve*, Leningrad, 73–85. [in Russian].

6. Zemtsovsky, I. (1991). Articulation of folklore as a sign of ethnic culture. *Etno-znakovaya funktsiya kul'tury*, Moscow: Science, 152–189. [in Russian].

7. Kagan, M. (1996). *Music in the world of arts*, St. Petersburg, 232 p. [in Russian].

8. Kovalenko, I. (2004). *Introduction to systems analysis. Tutorial*, Mykolaiv, 148 p. [in Ukrainian].

9. Mazel, L. (1991). *Questions of the analysis of music*, Moscow, 375 p. [in Russian].

10. Polska, I. (2014). Methodological issues in modern musicology. *Kul'tura Ukrayiny*, 46, 267–275. [in Ukrainian]. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2014\\_46\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_46_35).

11. Chekhovich, D. (1998). About the classically characteristic (to the methodology of studying the musical tempo). *Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii i ispolnitel'stva*, Moscow, 22, 26–50. [in Russian].

12. Ship, S. (1998). *Musical form from sound to style. Tutorial*. Kyiv: Zapovit, 368 p. [in Ukrainian].

13. Yavorsky, B. (1941–1942). *Obraz. GTSMMK im. M.I.Glinki*, 146, 85 p. [in Russian].

14. Keller, H. (1995). *Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel-Basel: Barenreiter. [in German].

15. Sulze, J. (1973). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd IV, Leipzig. [in German].



УДК 781.22:791.633-047.44:78.08

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-13>**Олексій Олексійович Корякін**

ORCID: 0000-0002-3084-8796

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри хорового диригування, вокалу

та методики музичного навчання

Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

profextreme@meta.ua

## ПРИЙОМИ ПОБУДОВИ ЗВУКОВОГО ПРОСТОРУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

**Мета роботи** — систематизація основних прийомів побудови звукового простору музичних творів та їх застосування в сучасній звукорежисерській практиці. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, мистецтвознавчий та порівняльно-історичний методи. **Наукова новизна** — уточнення класифікації та систематизація основних прийомів побудови звукового простору музичних творів, визначення еволюції штучної реверберації в історичній ретроспективі та її значення в побудові звукового простору, а також коротка характеристика забезпечення штучної реверберації. **Висновки.** Наразі у звукорежисурі сформовано систему прийомів побудови звукового простору музичного твору, що створюється технічними засобами у процесі міксування або зведення. Відповідно до свого призначення і особливостей застосування прийоми побудови звукового простору доцільно об'єднати у групи: створення звукових планів; створення звукової панорами; створення одночасно і звукових планів, і панорами. Удосконалення цифрових технологій обробки звуку в сучасних умовах дає змогу наблизити створення звукового простору в концертній звукорежисурі до звукового простору, що створюється у процесі зведення звукозапису. Суттєвого значення у створенні звукового простору набуває штучна реверберація (реалізована апаратними приладами чи програмним забезпеченням), використання якої дає можливість варіювати розміщення конкретного звукового об'єкту у звуковій перспективі та вирішувати інші творчі завдання. Саме реверберація є одним із найпотужніших інструментів створення звукової перспективи музичного твору. Сучасне програмне забезпечення дає можливість створити майже повну ілюзію первинного звукового простору, який оточує слухача з усіх напрямків. Для оволодіння здобувачами вищої освіти прийомів побудови звукового простору музичного твору доцільно використовувати VST-плагіни штучної реверберації в освітньому процесі.

**Ключові слова:** звуковий простір, звуковий план, звукова панорама, прийоми побудови звукового простору, штучна реверберація.

© Корякін О. О., 2021

**Koriakin Oleksii Oleksiyovych**, Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting, Vocal and Methods of Music Education of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

**Methods of construction of sound space of musical compositions**

**Research objective.** The aim of the work is to systematize the basic methods of constructing the sound space of musical works and their application in modern sound engineering practice. **The methodology** of the research is based on system-analytical, art history and comparative-historical methods. **The scientific novelty** – the clarification and systematization of the main methods of constructing the sound space of musical compositions, determining the evolution of artificial reverberation in historical retrospect and its importance in the construction of sound space, as well as a brief description of artificial reverberation. **Conclusions.** Currently, sound engineering has formed a system of techniques for constructing the sound space of a musical compositions, which is created by technical tools in the process of mixing or production. According to the purpose and features of application it is expedient to combine receptions of construction of sound space in groups: creation of sound plans; creating a sound panorama; creation of both sound plans and panoramas. Improvement of digital sound engineering technologies in modern conditions allows to bring the creation of sound space in concert sound engineering to the sound space created in the process of recording. Artificial reverberation (implemented by hardware or software) is essential in creating a sound space, the use of which allows you to vary the location of a particular sound object in a sound perspective and solve other creative tasks. Reverberation is one of the most powerful tools for creating the sound perspective of music compositions. Modern software allows you to create an almost complete illusion of the primary sound space that surrounds the listener in all directions. To master higher education students of techniques to build the sound space of a musical compositions, it is advisable to use VST-plugins of artificial reverberation in the educational process.

**Key words:** sound space, sound plan, sound panorama, methods of sound space construction, artificial reverberation.

**Актуальність теми дослідження.** Створення комплексного вторинного звукового простору відповідно до творчого задуму композитора та виконавця (або максимально точну передачу наявного первинного звукового простору у вторинному) можна вважати одним з найважливіших завдань звукорежисури протягом практичного всього періоду її існування. Розвиток сучасних цифрових технологій, зокрема у звукорежисурі, суттєво збагатив можливості створення звукового простору у музичних творах, передусім, засобами сучасного програмного забезпечення. Разом з тим основні звукорежисерські прийоми побудови звукового простору, що були сформовані ще в умовах «аналогової» звукорежисури до розробки цифрових

технологій, залишаються актуальними за умови їх адаптації до стану розвитку програмного забезпечення у галузі обробки звуку. Відповідно, серед завдань музичного мистецтва та музичної педагогіки вагомим значення набуває визначення найбільш поширених прийомів побудови звукового простору та конкретизація можливостей їх використання в сучасній звукорежисурі та у освітньому процесі підготовки фахівців у галузі звукорежисури.

**Мета статті** полягає у систематизації основних прийомів побудови звукового простору та їх застосування в сучасній звукорежисерській практиці.

**Аналіз актуальних досліджень. Наукова новизна.** В річці досліджень категорії простору в сфері музичної акустики вагомим значення в розумінні фізичного і акустичного простору та його сприйняття зберігають праці Р. Арнхейма, Г. Вольфліна, Г. Гельмгольца, М.О. Гарбузова, Є.В. Назайкінського, Ю.М. Рагса, О.С. Соколова. Різні аспекти звукових психометричних досліджень висвітлені у працях таких дослідників, як Е. Цвікер, Г. Фастл, Л. Терстоун. Значення звукового образу простору актуалізоване у наукових працях таких дослідників, як Б. Блессер, Л. Салтер, Е. Томсон; різні творчо-технологічні аспекти побудови звукового простору у фонокомпозиції розглядалися Д. Гібсоном [2], У. Молляном [4], Д. Мултоном [3], Б. Овінські [5], Е. Фернелом [1]. Водночас систематизація звукорежисерських прийомів побудови звукового простору не була предметом актуальних наукових досліджень.

**Виклад основного матеріалу.** Побудова звукового простору передбачає, передусім, створення звукової перспективи (розташування звукових об'єктів ближче або далі від слухача) та створення звукової панорами (розташування звукових об'єктів навколо слухача).

Для побудови звукового простору у звукорежисурі використовуються визначені звукорежисерські прийоми. Загалом прийоми побудови звукового простору можна умовно об'єднати у три великі групи: 1) дають змогу вибудовувати звукові плани; 2) надають можливість вибудовувати панорамування; 3) прийоми, з допомогою яких одночасно можна вибудовувати звукові плани та панораму.

Доцільно докладніше розглянути прийоми, що належать до визначених груп. Можна схарактеризувати найбільш поширені прийоми вибудовування звукових планів.

1. Зміна частотної характеристики звуку. Цей прийом реалізується через використання приладів частотної обробки (зокрема, еквалайзерів і фільтрів). Означений прийом є одним з найбільш поширених і таких, що використовуються найдовше в історичній ретроспективі. Загалом, чим ширшим є частотний діапазон і чим більше у ньому виражені високі частоти, тим більше такий звук здається слухачу у вторинному звуковому просторі ближчим, і навпаки: чим вузчий частотний діапазон і менше в ньому виражені високі частоти – тим звук здається більш віддаленим.

2. Зміна атаки звуку. Цей прийом реалізується через використання різних приладів динамічної обробки сигналу (зокрема, компресорів). Якщо звук набуває максимум по амплітуді швидко, то у вторинному звуковому просторі такий звук здається слухачу ближчим, якщо ж навпаки, наростання звуку по амплітуді є повільним, то у вторинному звуковому просторі такий звук здається слухачам більш віддаленим.

3. Використання реверберації. Цей прийом реалізується через додавання ефекту реверберації до звукових об'єктів. Традиційно використовуються кілька видів реверберації залежно від часу: room (переважно створення ближнього плану), plate (для створення середнього плану), hall (для створення дальнього плану). Цілком очевидно, що використання великої кількості реверберації (особливо з великим часом) суттєво завантажує побудований звуковий простір. Загалом, чим більше ефекту реверберації використано для конкретного звукового об'єкту, тим далі він знаходиться від слухача у вторинному звуковому просторі.

4. Використання даблтреків. Даблтрек – це окрема звукова доріжка, в яку записана та сама партія ще один раз (причому важливо, що це не копія, а саме ще одне дуже наближене до першого виконання тієї ж партії). Використання даблтреків дає змогу змінити звучання основної партії: зазвичай наявність даблтреків створює відчуття віддалення основної партії у вторинному звуковому просторі.

Схарактеризуємо найпоширеніші прийоми вибудовування панорами.

1. Панорамування – один з найбільш ранніх та поширених прийомів створення звукового простору. Регулювання панорамування змінює співвідношення звучання лівої і правої частин. Очевидно, такий прийом не буде передавати реальну

ситуацію з надходженням звуку з лівої і з правої сторони, оскільки змінюється не лише гучність у кожному з каналів, через які відтворюється вторинний звуковий простір, але й фаза і реверберація, однак певного результату цей прийом все ж дає змогу досягти.

Історично для створення панорами використовувався так званий «панорамний мікшер», призначений для розподілу по різних каналах декількох вихідних монофонічних записів. Водночас ефект локалізації джерел звуку створюється як регулюванням рівня в різних каналах, так і корекцією частотної характеристики, оскільки відомо, що високі частоти найбільшою мірою впливають на ілюзію напрямку. Крім того, ефект додатково досягається регулюванням інтенсивності відбитого звуку і ступеня запізнювання за допомогою ліній затримки. Певного поширення такі пристрої набули в кіновиробництві у середині минулого століття.

2. Затримка звучання одного з каналів відносно інших. Цей прийом також досить давно розповсюджений і дає можливість у вторинному звуковому полі більш точно визначити розташування звукового об'єкта, оскільки з різних каналів звук надходить до слухача не одночасно, а також створити ілюзію більшого простору.

Для цього прийому особливого значення набуває ефект Хааса — це психоакустичний феномен, відкритий доктором Гельмутом Хаасом в 1949 році. Також відомий як «ефект пріоритету», закон говорить, що коли за одним звуком постає інший із затримкою в близько 40 мс або меншою, вони обидва сприймаються як один звук. Цей ефект стосується того, як людина визначає просторове розташування по звуку. Оскільки два звуки з дуже короткою затримкою між ними сприймаються як один, просторове розташування визначається першим чутним домінуючим звуком, незалежно від того, куди спрямований другий. Людина визначає джерело, ґрунтуючись на тому, що чує першим. Будь-які подальші відображення дають лише відчуття глибини і не здаються окремими звуками. Затримка в близько 5 мс на одній доріжці фактично поліпшить спрямованість. Наприклад, якщо затримали канал, розташований за панорамою лівіше, на 5 мс, звук у каналі, розташованому за панорамою правіше, буде сприйматися як більш інтенсивний. До певної точки додана затримка ще більше посилить спрямованість. Однак після перевищення

близько 10–12 мс дві моно-доріжки, «розведені» по панорамі далеко від центру, будуть звучати досить широко, не зміщуючись у будь-який канал. Разом з тим, якщо час затримки перевищить пороговий рівень відлуння (приблизно 35 мс) – починають виникати чутні на слух повторення. Ефект Хааса дає змогу, наприклад, збільшити віртуальну ширину стереобазу, підмішуючи ефект Хааса в невеликих пропорціях.

3. Використання ефектів часової обробки сигналу. Цей прийом передбачає використання приладів обробки, таких, як фленжер, фейзер та хорус, які здатні змінювати фази роздільно по каналах і створюють у вторинному звуковому просторі ілюзію розширення стереобазу, однак вони також змінюють характер звучання, тому використовуються більшою мірою лише у певних музичних стилях. Окремим різновидом цього прийому є використання дилею. Цей прийом реалізується або розміщенням повторів, створюваних дилеєм далеко від центру панорами (наприклад, у режимі *ping-pong*) або навпаки, розташуванням у її центрі.

4. Розширення або звуження стереобазу через різні алгоритми мікросузу фази. Цей прийом реалізується через використання програмного забезпечення типу «стереорозширювач», які виготовляють майже всі виробники плагінів або програмного забезпечення для обробки звуку. Названий прийом набув широкого поширення в сучасній звукорежисурі.

5. Використання в аранжуванні синтезованих стереозвуків. Цей прийом може бути використаний через розподіл по різних каналах різних хвильових форм, фільтрів, огинаючих тощо. Як різновид цього прийому можна розглядати MIDI-Spread (розташування різних синтезованих нот партії в різних частинах панорами).

Окрему групу прийомів побудови звукового простору складають такі, які одночасно дають змогу вибудовувати звукові плани та панораму. Серед них особливого поширення набули стереодилеї, з використанням яких можна створювати ілюзію звукової перспективи та зміщення звукового об'єкту по панорамі. Також цікавим є прийом поєднання ефекту Хааса та ранніх відображень реверберації. Це дає можливість «згущувати» звукові об'єкти у звуковому просторі. Оскільки ранні відображення зазвичай виникають при порозі в 35–40 мс, вони також знаходяться в межах діапазону ефекту Хааса. Використанням тільки ранніх відображень можна

посилити початкові перехідні процеси для більш яскравої атаки (наприклад, ударних музичних інструментів).

Вагомого значення в розвитку можливостей побудови звукового простору набуло удосконалення технологій штучної реверберації. Перш ніж визначати розвиток штучної реверберації доцільно схарактеризувати зміст ключового поняття. Реверберація – це акустичний процес продовження звучання після закінчення звукового імпульсу або коливання завдяки віддзеркаленням звукових хвиль від поверхонь. Відповідно, «природна» реверберація існує в середовищі, у якому наявні поверхні, від яких звукові хвилі можуть відобразитися. Цілком очевидно, що в процесі звукозапису, який здійснюється у концертній залі, побудованій за акустично-розрахованим проектом, такі відображення загалом позитивно впливають на записане звучання і в окремих випадках (коли саме такий ефект потрібен) використовується запис із «природною» реверберацією концертної зали. Однак у сучасних умовах, коли різні музичні інструменти та голоси є необхідність розташовувати в різних віртуальних звукових просторах та реалізовувати інші творчі завдання у процесі зведення чи міксування, економічно недоцільно здійснювати запис кожного в окремій концертній залі з необхідними ревербераційними характеристиками. Тому в переважній більшості випадків, починаючи з середини минулого століття, використовується саме штучна реверберація, оскільки набагато простіше отримати «сухе» звучання і вже потім за допомогою ревербератора зробити його живим, ніж домогтися належного рівня підготовки приміщення чи здійснити запис в такому приміщенні. Доцільно схарактеризувати основні види штучної реверберації у порядку їх впровадження.

Першими штучними ревербераторами, які було розроблено ще в 30-ті роки ХХ століття, були луна-камери («Chamber»). Це були спеціальні приміщення при студіях звукозапису, зазвичай, коридорного плану, розміщені в підвальних приміщеннях. В одному кінці кімнати встановлювався гучномовець, а в іншому – мікрофон. На гучномовець подавався сигнал, а знятий з мікрофона сигнал підмішували до прямого. Таким чином, принцип паралельної обробки, який використовується в сучасних ревербераторах, веде свій початок ще від луна-кімнат.

Першою електромеханічною системою реверберації прийнято вважати пружинний ревербератор («Spring»), що

дотепер використовується в гітарних комбодісилювачах. Принцип функціонування пружинного ревербератора певним чином нагадував луна-кімнату (на одному кінці електромеханічний перетворювач, на іншому кінці – механічно-електричний), але середовищем поширення хвиль замість повітря була пружина. В силу особливостей поширення коливань в пружині (переважно поздовжні), звуковий сигнал на виході перетворювача мало нагадує вихідний, але в поєднанні з прямим сигналом сумарне звучання дійсно схоже на реверберацію. Час затримки практично не залежить від частоти сигналу і прямо залежить від кількості витків пружини.

Пізніше було розроблено інші електромеханічні пристрої – листові ревербератори («Plate»). Їхній звук реверберації був більш правдоподібний, але під час подачі складного і високорівневого сигналу (наприклад, з декількох каналів) вони створювали помітні спотворення. Окрім того, через великі розміри і значну вагу конструкції використання листових ревербераторів було досить обмеженим.

Однак, незважаючи на недосконалість, пружинні і листові ревербератори залишили свій слід у звукорежисурі, сформували певну естетику звучання, і досі їхня робота імітується багатьма цифровими ревербераторами (відповідно, ефекти «Plate» та «Spring»).

Першими електронними ревербераторами можна умовно назвати спеціальні магнітофони з наскрізним каналом і кількома голівками відтворення («Tape»). Сигнал з виходу підсилювача відтворення подавався назад на вхід підсилювача запису. Формально такий пристрій не є ревербератором, а є, по суті, багатовідвідною затримкою, оскільки отриманий сигнал набував вигляду ряду згасаючих повторів. Регулюючи рівень кожного повтору і швидкість руху стрічки, можна було змінювати характер ефекту.

Окремим підвидом реверберації можна вважати реверсивну реверберацію («Reverse»), яка створюється шляхом програвання обробленої частини сигналу у зворотному напрямку. Цей ефект почали використовувати досить давно шляхом простого відтворення обробленої частини сигналу (зокрема, записаного на плівці) у зворотний бік. Відповідно, спочатку чується затухання реверберації, гучність якої поступово зростає, а на завершення чується оригінальна ревербераційна атака.



Пізніше з'явилися цифрові ревербератори. За принципом обробки сигналу вони є певною мірою аналогами стрічкових ревербераторів, однак значно більш складними по архітектурі. Основою обробки є багатовідвідна цифрова лінія затримки, на яку подається оцифрований вхідний сигнал, і вона аналогічна стрічці в магнітофоні. Однак в цифровому приладі кількість відводів сигналу може бути практично необмежено великою. Особливою групою можна вважати імпульсні (згорткові) ревербератори. Принцип дії пристроїв заснований на так званій конволюційній реверберації (використанні ревербераційного відгуку, записаного в певному приміщенні, і побудові ревербераційного ефекту щодо цього імпульсу). Також поширеними є імпульси, записані на «аналогових» ревербераторах (наприклад, Lexicon 480). Наразі розроблено значну кількість VST-плагінів, які працюють за такою технологією.

Незважаючи на те, що в рекламній продукції щодо цифрових ревербераторів вказані сотні видів реверберації, кількість основних типів алгоритмів в кожному приладі невелика (зазвичай не перевищує п'яти). Традиційно це кілька видів реверберації приміщень, емуляція пружинного, листового і стрічкового ревербераторів. На їх основі виробники і користувачі складають свої набори звучань шляхом варіювання безлічі параметрів, що входять в ці алгоритми. Якщо простих алгоритмів виявляється недостатньо, то з'єднують разом різні алгоритми для отримання комбінованих звучань і ефектів. Для зручності користувача в програмах закладені основні характеристики різних приміщень, від маленьких кімнат до величезних залів. Особливо закладена інформація про структуру ранніх віддзеркалень, окремо – про ревербераційний «хвіст». Зміна параметрів звучання також проводиться окремо для цих двох груп.

Традиційно цифрові ревербератори мають такі параметри (вказані в алфавітному порядку):

- 1) «Balance» («Dry/Wet») – регулює співвідношення прямого звуку і звуку, обробленого ефектом;
- 2) Density – щільність ранніх (первинних) відображень, характеризує геометрію імітованого приміщення;
- 3) «Diffusion» – характеризує «розпливчастість» реверберації, її дискретність, що відчувається за низьких значень, або подобу луни;
- 4) «Early Reflection Level» – рівень ранніх відображень, співвідноситься з властивостями, матеріалів приміщення, які відображають звукові хвилі;

5) «Eg/Rev Balance» – співвідношення рівнів ранніх відображень і залишку реверберації;

6) «Feedback Level» – рівень зворотного зв'язку;

7) «High Cut» – параметри низькочастотного фільтру (еквалайзера), що дають змогу зробити тембр реверберації більш м'яким;

8) «High Damp» («LPF») – параметри демпфування високочастотних складових спектра реверберації (іноді окремо регулюється рівень і частота); заснований на природному ефекті швидшого загасання високочастотного спектра звуку в процесі акустичної реверберації;

9) «Low Cut» – параметри високочастотного фільтру (еквалайзера);

10) «Low Damp» («HPF») – параметри демпфірування низькочастотних складових реверберації (іноді окремо регулюється рівень і частота);

11) «Pre Delay» (Initial Delay) – часовий інтервал між прямим звуком і ранніми (первинними) відображеннями (фактично імітує розміри приміщення з урахуванням місця розташування слухача);

12) «Release Density» – щільність відображень кінцевої фази реверберації;

13) «Reverb Delay» – проміжок між ранніми відображеннями і залишком реверберації;

14) «Reverb Send Level» («Depth, Volume») – рівень реверберації; основний параметр, що змінює «глибину» ефекту;

15) «Reverb Time» – тривалість реверберації (час загасання звуку приблизно на 60 дБ);

16) «Size» («Room Size», «Hall Size», «Height», «Width», «Depth») – розміри (обсяг) імітованого приміщення;

17) «Wall Vary» – характеризує геометрію (нерівності) відбивають; великі значення надають реверберації більш.

Зазвичай для досягнення почуття спільності простору єдиний тип реверберації типу «Hall» («Room») застосовують для всього звукозапису в цілому, водночас, для окремих інструментів або групи інструментів з метою отримання особливих ефектів можна використовувати додаткову обробку процесором реверберації.

Даний ефект можна використовувати для моделювання глибини сцени (звукових планів). Інструменти, які мають більш глибоку реверберацію, відчуються розташованими

більш віддалено. І навпаки, інструмент або голос без реверберації здається слухачу близьким.

Для вокальної партії цікавий ефект дає застосування реверсивної («Reverse») реверберації. Також «оживляє» голос одночасне застосування подвійної реверберації – з коротким і довгим часом загасання.

Глибока реверберація з великим часом загасання добре підходить для синтезованих «підкладочних» звуків, однак використання занадто «довгої» реверберації знижує «розбірливість» синтезованих звуків.

Для отримання жорсткішого динамічного відчуття ритму в записі для ударних інструментів (барабанів) можна використовувати «Gate-реверберацію». Великі барабани і баси добре звучать із невеликою кількістю реверберації, яка додається на канали з direct-мікрофонами барабанів [6].

В умовах освітнього простору найбільш доцільним є опанування здобувачами вищої освіти різних прийомів побудови звукового простору у процесі роботи з цифровими звуковими робочими станціями (DAW) з використанням (окрім «вбудованих») додаткових безкоштовних VST-плагінів. Доцільно коротко схарактеризувати приклади таких плагінів, які можуть використовуватися у процесі професійної підготовки звукорежисерів.

«TAL-Reverb-4» – плагін, який розробники позиціонують як високоякісний plate-ревербератор з вінтажним характером 80-х років. Назване програмне забезпечення імітує звук листових ревербераторів, має швидкий час нарощування у поєднанні із довгими звуками реверберації та підтримує лише стереоканали.

«Dasample Glace Verb» – плагін з 64 пресетами «природної» реверберації, який використовує власний алгоритм реверберації, розроблений для розрахунку деформацій, вібрацій та акустичної реакції поверхонь та матеріалів, модуль реверберації залишкової векторної модуляції (RVM). Всі функції та елементи керування повністю автоматизовані.

«Voxengo Oldschool Verb» – це плагін, який реалізує своєрідний «класичний» алгоритм стереореверберації та пропонує користувачу повний набір параметрів, що дає змогу досягти різноманітних реверберацій, починаючи від листового ревербератора, закінчуючи кімнатним ревербератором та звучанням реверберації зали.

«U-He Protoverb» – плагін, який розробники характеризують як експериментальний. Він імітує природне звучання реверберації, засноване на концепції симулятора кімнати.

Цілком очевидно, що наразі розроблено значну кількість VST-плагінів (зокрема, безкоштовних), які можуть бути використані для побудови звукового простору, відповідно, обрання конкретного плагіна чи їх набору є результатом творчо-технологічних пошуків кожного звукорежисера індивідуально.

**Висновки.** Таким чином на сучасному етапі розвитку звукорежисури накопичено ряд апробованих прийомів побудови звукового простору музичного твору, що створюється технічними засобами у процесі мікшування або зведення. Усі прийоми побудови звукового простору об'єднуються у групи за призначенням: створення звукових планів; створення звукової панорами; створення одночасно і звукових планів та панорами. Розвиток цифрових технологій у сфері обробки звуку наразі дає змогу наблизити створення звукового простору в концертній звукорежисурі до звукового простору, що створюється у процесі зведення звукозапису. Вагоме значення у створенні звукового простору має штучна реверберація, використання якої допомагає варіювати розміщення конкретного звукового об'єкту у звуковій перспективі та вирішувати інші творчі завдання. Штучну реверберацію необхідно розглядати як один з найпотужніших засобів у звукорежисурі, який використовується для побудови звукової перспективи. Користуючись сучасним програмним забезпеченням, можна створити майже повну ілюзію первинного звукового простору, який оточує слухача з усіх напрямків. У освітньому процесі найбільш доцільно використовувати VST-плагіни штучної реверберації для знайомства здобувачів вищої освіти з прийомами побудови звукового простору музичного твору. Подальше вдосконалення алгоритмів обробки звукової інформації, розвиток технологій 3D-звуку в поєднанні з сучасними засобами звукорежисури дають змогу суттєво ускладнити й урізноманітнити створюваний звуковий простір, тому саме сучасні технології створення звукового простору видаються актуальним напрямом для подальших досліджень в окресленій галузі.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Farnell A. Designing sound. Cambridge-London: The MIT Press, 2010. 664 p.

2. Gibson D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. CA, 2005. 129 p.
3. Moulton D. Total Recording: The Complete Guide to Audio Production. CA: KIQ Productions, 2000. 469 p.
4. Moylan W. Understanding and crafting the mix: the art of recording. MA, 2007. 396 p.
5. Owsinsky B. The Mixing Engineer's Handbook. CA, 1999. 220 p.
6. The beginner's guide to mixing. *Computer music*. June, 2010. P. 24–36.

#### **REFERENCES**

1. Farnell, A. (2010). Designing sound. Cambridge-London: The MIT Press. 664.
2. Gibson, D. (2005). The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. CA. 129.
3. Moulton, D. (2000). Total Recording: The Complete Guide to Audio Production. CA: KIQ Productions. 469.
4. Moylan, W. (2007). Understanding and crafting the mix: the art of recording. MA, 2007. 396.
5. Owsinsky, B. (1999). The Mixing Engineer's Handbook. CA, 1999. 220.
6. The beginner's guide to mixing. *Computer music*. June, 2010. 24–36.

УДК 78.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-14>**Володимир Олександрович Лебедь**

ORCID: 0000-0003-2162-9759

викладач кафедри «Оркестрові інструменти»

КВНЗ «Дніпропетровська академія музики імені Михайла Глінки»

Дніпропетровської обласної ради»

lebedvolodymyr92@gmail.com

## ФЕНОМЕН ОРКЕСТРОВОГО ФОРТЕПІАНО У ТВОРАХ ДЛЯ САКСОФОНА ТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Питання розвитку духового оркестрового музичного мистецтва є невід'ємною частиною національної музичної культури. Саксофон як один із найпопулярніших на сьогодні духових академічних інструментів постає в ролі провідника високої музичної культури для широких верств населення, що має на меті підвищення рівня зальної культури держави. **Мета** дослідження — визначити та охарактеризувати різні прояви впровадження фортепіано до оркестрової тканини в сучасних академічних творах для саксофона з духовим оркестром. Завданням пропонованого дослідження є означення темброво-колеристичної характеристики поєднання оркестрових духових інструментів із фортепіано, а також розкриття взаємозв'язку партії фортепіано та партії саксофона соло. **Наукова новизна** криється в розкритті питань пов'язаних із генезисом та формуванням складу академічного духового оркестру, зокрема у визначенні ролі фортепіано у функціональних аспектах оркестрової тканини. В українському музикознавстві досі не було розвідок за вказаною проблематикою, що засвідчує високий рівень новизни означеного наукового дослідження. **Методологія** роботи передбачає використання історичного методу, а також спирається на методи аналізу та синтезу. У розробці матеріалу дослідження використовуються також культурологічний та творчо-діяльнісний методи. **Висновки.** Партитура сучасного професійного духового оркестру розвивається та вдосконалюється, про що свідчить, наприклад, введення до складу оркестрових інструментів на постійній основі фортепіано. Проаналізувавши ряд академічних творів для саксофона у супроводі духового оркестру, доходимо висновку, що фортепіано виконує декілька основних ролей, зокрема структуруючу, динамізуючу, а також колоруючу. Визначено, що використання новочасного академічного фортепіано у партитурі сучасного духового оркестру несе неабияку позитивну, художньо-естетичну роль, а також утворює перспективи щодо нових художніх досягнень у лоні духового академічного музично-виконавського мистецтва.

**Ключові слова:** саксофон, духовий оркестр, фортепіано, оркестрове фортепіано, аранжування, тембральне сполучення, соло, духові інструменти.

© Лебедь В. О., 2021

*Lebed Volodymyr Oleksandrovych, Lecturer at the Department of “Orchestral Instrument” of the Municipal Higher Educational Institution “Mykhailo Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music” of Dnipropetrovsk Regional Council*

**The phenomenon of orchestral piano in works for saxophone and wind orchestra**

*The development of academic wind orchestral music is an integral part of the national music culture. The modern academic saxophone, as one of the most popular wind professional instruments today, appears in the role of a leader of high musical culture of the general population, which aims to raise the spirit level of hall culture of the state. **Research objective** is to identify and characterize various manifestations of piano introduction to orchestral fabric in works for saxophone and wind orchestra (concert professional band). Identify the timbre and color characteristics of the combination of orchestral instruments with piano, as well as the relationship between the piano part and the solo saxophone part. **The scientific novelty** of represented investigation lies in the disclosure of issues related to the genesis and formation of the wind orchestra, in particular in determining the role of the piano in the functional aspects of the orchestral fabric. There has been no research on this issue in Ukrainian musicology so far. **The methodology** of this submitted scientific investigation involves the use of historical methods, as well as based on methods of analysis and synthesis, culturological, creative and activity methods. **Conclusions.** The contemporary musical score of a modern professional brass band develops and improves, as evidenced, for example, by the introduction of a piano on a permanent basis. After analyzing a number of modern compositions for academic saxophone accompanied by a professional wind orchestra, we conclude that the piano plays several major roles, structuring, dynamizing and coloring. It is determined that the use of piano in the score of a contemporary wind orchestra has a very positive role and prospects for present-day artistic achievements.*

**Key words:** saxophone, wind orchestra, concert band, piano, orchestral piano, arrangement, timbre, solo, wind instruments.

**Актуальність теми дослідження.** Історія становлення та розвитку духового оркестру сягає корінням далеких часів. Впродовж усієї своєї історії склад духового оркестру змінювався та поліпшувався. Кожна епоха вносила свої новації, що врешті-решт і привело духовий оркестр до сучасного стану. Цей процес і досі продовжується та матиме місце й у майбутньому, але наразі актуальним є проаналізувати сучасний стан духового оркестру, його особливості, приклади вдосконалення та перспективи подальшого еволюціонування.

З-поміж багатьох змін, котрих зазнав духовий оркестр у останні десятиріччя, окремо виділяється введення до складу духового оркестру, або, як його частіше іменують на Заході, «Concert band» або «Symphonic wind band», фортепіано, яке останнім часом

стало постійним учасником духового оркестру. Сучасні композитори наділяють цей інструмент вагомими функціями у складі оркестрової фактури. Сучасний духовий оркестр вже давно вийшов за рамки лише військового та маршево-парадного вжитку. Наразі його часто іменують «симфонічний духовий оркестр», адже за своїми художніми завданнями та репертуаром він тяжіє до великого симфонічного оркестру. І оскільки рояль є повноцінним та визнаним учасником симфонічного оркестру, то й духовий оркестр, або симфонічний духовий оркестр також прийняв до свого складу такий універсальний інструмент, як фортепіано.

Тенденція впровадження фортепіано до духового оркестру бере початок із другої половини ХХ сторіччя у повоєнні часи. Звісно, осередками духової оркестрової традиції повсякчас були військові оркестри. Але з плином часу композитори вважали цікавим саме духовий оркестр як академічний колектив, що здатен не лише на виконання прикладних завдань, пов'язаних із військовою службою, але й має цікаві виразові можливості та здатен втілювати різноманітні художні завдання.

**Огляд літератури.** Особливо цінною джерельною базою для розкриття названої проблематики слугують праці В. Апатського [2], що досліджував історію вітчизняного духового музично-виконавського мистецтва, А. Баліна [3], И. Малофєєвої [4, 5]. У дослідженнях К. Дженкінса [7], К. Ретті [9], К. Роулеса [10] та Дж. Воллеса [13] представлені виконавські та диригентські аспекти декількох концертів для академічного саксофона у супроводі оркестру. Тоді як Г. Кім [6] досліджував роль оркестрового піаніста у духовому оркестрі. Розкриття художньо-виразової своєрідності взаємодії саксофона з фортепіано у лоні духового оркестру, на жаль, залишається за межами уваги як вітчизняних, так і закордонних науковців.

Необхідність пропонованої статті зумовлена беззаперечною значущістю оркестрового академічного духового виконавства для розвитку сучасного музичного мистецтва та його визначною роллю у піднесенні академічної практики гри на сучасному професійному саксофоні.

**Мета дослідження** – визначити та охарактеризувати різні прояви впровадження фортепіано до оркестрової тканини в академічних творах для саксофона та духового оркестру; означити темброво-кolorистичні характеристики поєднання оркестрових інструментів із фортепіано, а також взаємозв'язок партії фортепіано та партії саксофона соло.



**Наукова новизна** криється в розкритті питань пов'язаних із генезисом та формуванням складу духового оркестру, зокрема у визначенні ролі фортепіано у функціональних аспектах оркестрової тканини та взаємозв'язку із сольним саксофоном. В українському музикознавстві досі не було розвідок за названою проблематикою.

**Виклад основного матеріалу.** Саксофон та музика для цього інструмента активно розвивається у наш час, а отже, потребує наукового обґрунтування й дослідження. «Сьогодні саксофон є одним із найдовершеніших класичних духових інструментів. Прекрасний концертний, ансамблевий та оркестровий інструмент. Володіє соковитим, повним та виразним звуком дещо пряного тембру, велетенськими технічними можливостями. Діапазон його виразових можливостей незвично широкий: віртуозність, багата палітра штрихів, вібрато, великий діапазон динаміки гучності, пластичність звуковедення, багатий арсенал нетрадиційних засобів виразності. Усе це та багато іншого доступно сучасному саксофону. Окрім того, він володіє значно більшою, ніж у інших дерев'яних духових, силою звуку (приблизно такою, як у валторни). Його здатність органічно зливатись як із групою дерев'яних, так і мідних духових інструментів, дозволяє йому поєднувати ці групи за тембром. Якби у музичних інструментів існував коефіцієнт концертності, то у саксофона він був би одним із найвищих» [2, с. 154].

Саме тому чимало композиторів написали ряд художньо довершених творів і для саксофона в супроводі духового оркестру. Та однією з родзинок і художніх особливостей цих творів є включення до партитури духового оркестру фортепіано.

Фортепіанній музиці присвячено немало наукових досліджень, однак використання фортепіано як інструмента академічного духового оркестру донині лишається однією з найменш досліджених областей. «Водночас феномен «оркестрового фортепіано» заслуговує особливої уваги вже тому, що вклад цього інструмента у формування образно-колеристичного строю та розвитку драматургії чисельних симфонічних творів складно переоцінити» [4, с. 139]. Ці слова стосуються ролі фортепіано у симфонічному оркестрі, але вони є актуальними й для духового оркестру, адже ті функції, котрі притаманні фортепіано у симфонічному оркестрі, цілком можуть бути втіленими та втілюються в духовому оркестрі.

У ХХ сторіччі відбувається складний та суперечливий процес глобальної переоцінки духовних і моральних цінностей, що був

інспірований появою нових естетичних ідеалів, котрі, на відміну від попередніх епох, були набагато сміливішими й екстраординарнішими. Цей процес спричинив глибокі трансформації у світовому мистецтві другої половини ХХ століття. Цей процес, що віддзеркалився і в загальних культурних настановах епохи, і в їхніх часткових проявах, привів до створення нових шляхів та методів розвитку музичного мистецтва. Не оминули такі процеси й сферу академічного духового оркестрового виконавства.

У другій половині ХХ століття духовий оркестр зазнає значних змін та виходить на один шабель із великим симфонічним оркестром. Композитори ставлять перед духовим оркестром нові, більш масштабні художні завдання та з успіхом втілюють їх у життя. Одним із помітних новаторських аспектів, що стосуються художніх перемін для духового оркестру в ХХ сторіччі, постало введення до складу оркестру фортепіано. Цей інструмент вніс значний вклад до виразової палітри великого духового оркестру. Фортепіано, що саме по собі є надзвичайно виразним та могутнім інструментом, дало змогу композиторам, котрі пишуть для духового оркестру, втілювати нові та сміливі художні ідеї.

Історія появи фортепіано в оркестрі сягає епохи *basso continuo* (друга половина ХVІІІ століття). Фортепіано посіло місце клавесину та перейняло усі його функції. І. Малофєєва виділяє такі його функції: «а) структурування музичної тканини (забезпечення звуковисотної та інтонаційної стабільності, створення гармонічної та метро-ритмічної основи твору і т.п.); б) динамізація (гармонічне насичення та ущільнення фактури); в) тембральне збагачення фактури» [4, с. 139].

Але слід зазначити, що внаслідок подібної функціональної спадковості частина виразових можливостей фортепіано, котре значно відрізняється від клавесину за багатьма параметрами, залишилися поза увагою композиторів. Самі ранні спроби введення фортепіано до складу оркестру саме як колоруючого інструмента, почалися у 30-ті роки ХІХ століття. До них призвели, перш за все, композиторські пошуки нових звукових барв, котрі можливо було б отримати за рахунок комбінування різних оркестрових тембрів. Першим випадком застосування колоруючого оркестрового фортепіано є монодрама Г. Берліоза «Лелію, або повернення до життя».

Отже, у роботі розглянемо такі функції оркестрового фортепіано у творах для саксофона та духового оркестру, як структурування музичної тканини, динамізація й колорування.

Твори для саксофона у супроводі духового оркестру з'являлись поступово. Перші знакові композиції для такого складу були написані без вживання фортепіано в оркеструванні. До них належать Концерт Поля Гільсона, Концерт Пола Крестона, Концерт Ігнольфа Даля, Концертино Клера Грюндмана, Концерт-каприччіо Григорія Калінковича та Концерт Михайла Готліба. Усі вказані твори написані без фортепіано у складі оркестру. Ця ситуація зумовлена тим, що частина з них створена у першій половині ХХ століття (твори Гільсона, Даля, Крестона), коли духові оркестри перебували під сильним впливом військового спрямування та орієнтації перш за все на прикладні завдання. З іншого боку, твори російських радянських композиторів, що створені вже у 70-х роках ХХ століття, з огляду на те, що Радянський Союз усі свої сили направляв на військові потреби, це відображалось і на прикладному ставленні до інструментування, адже радянські духові оркестри були перш за все військовими.

Одним із перших творів для саксофона у супроводі духового оркестру є Фантазія Клода Т. Сміта для альт-саксофона з оркестром. Наголосимо, що альт-саксофон є найпопулярнішим видом саксофона. Ось що пише про нього В. Апатський: «Найбагатшим у тембровому відношенні та найвиразнішим інструментом сімейства є альт-саксофон. Один з яскравих солюючих голосів духового, симфонічного, естрадного оркестрів та джазу. Чудовий концертний інструмент. Його середній регістр близький до людського голосу. Він здатен до лірики, експресивності та драматизму. Композитори свої саксофонні концертні твори частіше всього адресують саме альтовому саксофону» [2, с. 155–156].

Фантазія Клода Т. Сміта написана у 1985 році, саме цей період позначений впровадженням фортепіано до складу духового оркестру. Автор твору зазначає назву духового оркестру як «Concert band», тобто концертний оркестр, що саме по собі несе в собі новий семантичний нахил, адже концертність зазвичай передбачає ту чи іншу стаціонарність та разом із тим доступність до більшої кількості задіяних інструментів.

Спираючись на розподіл функцій оркестрового фортепіано, запропонований І. Малофєєвою, зазначимо, що партія фортепіано у цьому творі має структуруючу та динамізуючу функції. У вступі фортепіано поєднується із групою мідних інструментів та виконує разом із ними синкоповані октавні співзвуччя,

що дублюються у партії туби та контрабасу. Далі слідує епізод туті (такт 6), тут знову фортепіано доручають октавний унісон з усіма інструментами оркестру. Надалі фортепіано з'являється в епізодах туті, виконуючи підтримуючу та структуруючу функцію. З особистого досвіду оркестрового виконавства зауважимо, що подібна підтримка фортепіано неабияк позитивно відображається на якості звучання оркестрових груп, що виконують свої партії у сполученні з фортепіано. З позиції тембрального сполучення саме із саксофоном, партія фортепіано у вказаному творі несе особливе навантаження, вона колорує й темброво доповнює, підсилює загальне звучання.

Наступним прикладом використання фортепіано у творах для саксофона та духового оркестру є твір «Escarpades», котрий є музикою до голівудського фільму «Спіймай мене, якщо зможеш» «Catch me if you can» відомого американського кінокомпозитора Джона Вільямса. Твір має три частини та написаний у 2002 році. Спершу для саксофона та симфонічного оркестру, а згодом з'явилась авторська редакція для концертного оркестру «Concert band». Розглянувши партію фортепіано у цьому творі, приходимо до висновку, що в основному вона має структуруючу та динамізуючу функції, з вкрапленнями колоруючої функції, а саме – у сполученні з партією саксофона соло. Розпочинається партія фортепіано у творі з ансамблю з маримбою, вібрафоном та кларнетом. Цей ансамблевий склад дав змогу композитору створити атмосферу загадковості, таємничості та вкрадливості, що відповідає художньому образу композиції. Далі у такті № 9 слідує ансамбль із арфою, що супроводжує проведення теми. У такті № 17 вступає соліст, якого в унісон супроводжує фортепіано (підсилююча функція). Цей тембральний ансамбль надає солістові можливість ліпше відчувати інтонаційну стійкість та допомагає збалансувати соло та акомпанемент. Наступна поява фортепіано у такті № 41. Тут фортепіано грає в унісон з бас-кларнетом та флейтою, створюючи жартівливий характер, адже герой кінофільму у процесі сюжету легковажно та насмішкувато ставиться до своїх опонентів. У другій частині фортепіано майже не задіяне. Третя частина характеризується підтримуючою функцією. Частіше всього фортепіано використовують в ансамблі з вібрафоном та ксилофоном, тим самим створюючи тембральну фонову основу для соло. Цікавим видається епізод у тактах № 186-193, коли фортепіано

у поєднанні із вібрафоном кларнетом та флейтами виконують разом із саксофоном соло пасажі, утворюючи дуже цікаве тембральне сполучення. Такий самий епізод проводиться знову у тактах № 214–220. Партія фортепіано у цьому творі, незважаючи на переважно підтримуючу та динамізуючу функції, відрізняється від творів, написаних раніше.

Ще одним твором, який привернув нашу увагу, є композиція іспанського автора Луїса Серрано Алляркорна «Концертанго», що по суті є тричастинним концертом для саксофона альт, джазового тріо та симфонічного бенду. У самій назві твору криються дві його важливі характеристики: це концерт та стиль танго. Твір написаний у 2006 році. Оскільки фортепіано є майже постійним учасником джазових ансамблів, то його включення до партитури не викликає подиву. Як зазначає А. Балін: «Склад оркестру збільшувався поступово за рахунок додавання числа духових інструментів. Ритм-секція (бас, фортепіано, ударні, іноді – гітара) сформувалася ще в 1920-ті роки й не зазнала змін [3, с. 21]. Здебільшого у цьому творі фортепіано виконує музичний матеріал, що проводиться в інших групах оркестру. Оскільки переважна більшість репертуару створеного для саксофона це твори у супроводі або ансамблі з фортепіано, то введення його до партитури у творах для саксофона соло з оркестром видається напрочуд закономірним та практичним. Фортепіано тут виконує організуючу роль, забезпечуючи метро-ритмічну основу, що є край важливим у такому жанрі, як танго.

Одним з нещодавно написаних творів для саксофона є «Скерцо фуріозо» для дуету саксофоністів, а саме для сопрано та тенору саксофонів. Партія фортепіано у цьому творі містить декілька функцій – колорювання, структурування та динамізацію. На протязі вступу такти № 1–31 фортепіано виконує підтримуючу роль. Літера «С» такт № 31 характеризується колорюванням. Це акомпанемент, але самостійний, шістнадцяті ноти, що поєднуються із тріолями у перкусії, викликають асоціацію з бурхливим рухом водної стихії. Іноді фортепіано виконує остинатні ритмічні фігури, наприклад такт № 49.

Важливим для солістів епізодом з фортепіано видається підтримка проведення пасажів у партіях саксофонів, туби, кларнетів, еуфоніума. Ці ансамблеві сполучення поліпшують комбінацію різнометрових та віддалених за теситурою інструментів. Літера «Н» такт № 110 містить цікавий колористичний

епізод. Тоді, коли солісти виконують постійні повторювані пасажі за допомогою прийому субтон, група ударних, арфа та фортепіано виконують різні за ритмом фігурації на педалі та залишають педаль для спільного резонування. Також до функцій фортепіано в цьому творі входить дублювання партії туби та контрабасу, зокрема такт № 149.

Серед композицій для сольного саксофона у супроводі фортепіано слід також відзначити твір французького композитора Олів'є Калмеля «Манхеттен скайлайн», або «Краєвид Манхеттена». Цей твір означений багатостороннім використанням фортепіано. У першій частині йому доручена підтримуюча функція. Фортепіано виконує партії, котрі дублюють партії груп оркестру. У другій частині фортепіано проявляється в ансамблі із саксофоном соло, та допомагає солістові в інтонуванні. Також унісон альт-саксофону та фортепіано звучить більш наповнено й об'ємно, що позитивно позначається на звуковому балансі в цілому. У третій частині фортепіано доручена важлива роль, це повноцінний дует із саксофоном (такт № 307). Яскравим прикладом колорування є епізод у тактах № 329–332, де фортепіано виконує тремоло, за допомогою якого якісно доповнює та розфарбовує оркестрову фактуру. Іншою цікавинкою видається епізод у тактах № 361–368, де фортепіано створює барвистий тембр в ансамблі з флейтою та гобоєм. Важливу роллю фортепіано знаходимо у виконанні пасажів разом із солістом та дерев'яними духовими в сьомій частині твору (такт № 740).

У концерті для альт-саксофона Стівена Брайнта, створеному в 2014 році, фортепіано дуже часто дублює партію саксофона соло, що поліпшує збалансованість звучання та додає об'ємності партії інструмента соло. Зауважимо, що фортепіано іноді досить тісно пов'язане з групою ударних інструментів та виконує роль метро-ритмічної основи для усієї композиції.

Як зазначає американський дослідник Дж. Цернито: «Відмінність між рівнями являє собою ієрархію впливу на слухача, що мають інструменти на динамічному рівні; найбільш ефектними є ударні, дерев'яні духові, контрабас, фортепіано та найменш вражаюча арфа» [6, с. 12]. Саме тому фортепіано досить часто використовується в тандемі з арфою або ж дерев'яними духовими, зокрема сольним саксофоном.

**Висновки.** У другій половині ХХ століття спостерігаємо сплеск розвитку духового оркестрового виконавства, зокрема

і в напрямку музики для інструментів соло у супроводі духового оркестру. Партитура сучасного духового оркестру розвивається та вдосконалюється, про що свідчить, наприклад, введення до партитури на постійній основі фортепіано.

Проаналізувавши ряд творів для саксофона у супроводі духового оркестру, доходимо висновку, що фортепіано виконує переважно структуруючу роль, тобто організовує звучання різних оркестрових груп. Виконуючи фрагменти, доручені одночасно або по чергово різним групам оркестру, фортепіано тим самим сприяє їхньому більш гармонійному поєднанню. Епізоди, в яких фортепіано виступає як засіб динамізації, як наслідок, звучать більш об'ємно та видаються значно різноманітнішими у тембральному відношенні. Досить часто та виправдано з художньої точки зору композитори використовують фортепіано у сполученні з групою ударних інструментів, а саме – з маримбою, ксилофоном, вібрафоном. Їхнє тембральне взаємозбагачення напрочуд добре доповнює виразову палітру партитури сучасного духового оркестру.

Ще одним вкрай важливим аспектом інтеграції фортепіано з духовим оркестром є його взаємодія з партією інструмента соло, зокрема саксофона. По-перше, подібне сполучення сприяє більш об'ємному та потужному звучанню соліста на противагу акомпануючому оркестру. По-друге, вважаємо цей ансамбль в основному унісонним, із цікавим у тембральному плані звучанням.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Ю.П. Фортепиано как инструмент симфонического оркестра. *Научно-методические проблемы преподавания в специализированном вузе искусств*: сб. ст. Москва, 1997. С. 147–164.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. – Київ : ТОВ «Задруга», 2012. 408 с.
3. Балин А.П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда (1890–1960-е гг.): автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону 2008, 28 с.
4. Малофеева И.В. Фортепиано в составе симфонического оркестра: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Москва, 2016. 154 с.
5. Малофеева И.В. Развитие феномена оркестрового фортепиано в западноевропейской музыке XIX в. Тамбов : Грамота, 2016. № 11(73). С. 138–143.
6. Cernuto J.R. Analytical, interpretative, and performance guides for conductors and soloists to John Mackey's Harvest: concerto for trombone, Drum music: concerto for percussion, and Antique violences: concerto for

trumpet. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2018. 295 p.

7. Jenkins C. A Conductor's and Performer's Guide to Steven Bryant's Concerto for Alto Saxophone. Ohio State University. 2018. 149 p.

8. Kim J.G. Functional Orchestral Collaboration Skills for Wind Band Pianists: a study guide. Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas. 2016. 54 p.

9. Rettie S. A performer's and conductor's analysis of Ingolf Dahl's for Alto Saxophone and Wind Orchest. 2006. Louisiana State University. 89 p.

10. Rowles C. Ingolf Dahl's Concerto for alto saxophone and wind orchestra: a revised edition. Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa. 2016. 160 p.

11. Towner C. An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit: A Second Update. 2011. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska. 244 p.

12. Travis J. Cross, A Conductor's Examination of Three Concertos with Wind Ensemble: A research document for the degree doctor of music, Evanston, Illinois. 2012, 89 p.

13. Wallace J.D. John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensemble: An analysis and conductor's guide to performance, Georgia. 2009. 143 p.

#### REFERENCES

1. Antonova, Ju.P. (1997). Piano as an instrument of a symphony orchestra. Scientific and methodological problems of teaching in a specialized university of arts. Moscow, P. 147–164 [in Russian].

2. Apatskij, V.N. (2012). History of brass music and performing arts. Kyjiv, Zadrugha. 408 p. [in Russian].

3. Balin, A.P. (2008). Wind Orchestra Traditions in the Evolution of the Jazz Band (1890–1960). Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RosSC. 28 p. [in Russian].

4. Malofeeva, I.V. (2016). Piano with a symphony orchestra. Extended abstract of candidate's dissertation. Moscow: MosSC. 154 p. [in Russian].

5. Malofeeva, I.V. (2016). Development of the phenomenon of orchestral piano in Western European music of the 19th century. Tambov: Gramota, Vol. 11 (73). P. 138–143 [in Russian].

6. Cernuto, J.R. (2018). Analytical, interpretative, and performance guides for conductors and soloists to John Mackey's Harvest: concerto for trombone, Drum music: concerto for percussion, and Antique violences: concerto for trumpet. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa, 2018. 295 p. [in English].

7. Jenkins, C. (2018). A Conductor's and Performer's Guide to Steven Bryant's Concerto for Alto Saxophone. Ohio State University. 2018. 149 p. [in English].

8. Kim, J.G. (2016). Functional Orchestral Collaboration Skills for Wind Band Pianists: a study guide. Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas. 2016. 54 p. [in English].



9. Rettie, S. (2006). A performer's and conductor's analysis of Ingolf Dahl's for Alto Saxophone and Wind Orchestr. 2006. Louisiana State University. 89 p. [in English].

10. Rowles, C. (2016). Ingolf Dahl's Concerto for alto saxophone and wind orchestra: a revised edition. Doctor of Musical Arts thesis, University of Iowa. 2016. 160 p. [in English].

11. Towner, C. (2011). An Evaluation of Compositions for Wind Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit: A Second Update. 2011. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska. 244 p. [in English].

12. Travis, J. (2012). Cross, A Conductor's Examination of Three Concertos with Wind Ensemble: A research document for the degreed doctor of music, Evanston, Illinois. 2012, 89 p. [in English].

13. Wallace, J.D. (2009). John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensemble: An analysis and conductor's guide to performance, Georgia. 2009. 143 p. [in English].

УДК 782+78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-15>*Андрій Анатолійович Галавай*

ORCID: 0000-0002-6453-5739

аспірант кафедри виконавського мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

*andrew\_ag@ukr.net*

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ЗДІЙСНЕННЯ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ВОКАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ОПЕРНОЇ МУЗИКИ (ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ПРИЙОМУ НОТАЦІЇ АУДІОЗАПІСУ)

**Мета роботи** – розглянути використовувані методики порівняльного аналізу інтерпретацій у музикознавстві та вокальному виконавстві, спробувати запропонувати на цій основі алгоритм здійснення комплексного порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій оперної вокальної музики з нотними розшифровками як для науково-теоретичних досліджень, так і для практично-педагогічних потреб. **Методологія дослідження** ґрунтується на описовому, системному, порівняльному методах, аналізі та синтезі, методах аналізу інтерпретації та виконавському аналізі. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності вироблення комплексної методики порівняння оперних вокальних інтерпретацій. На основі розглянутих схем та форм аналізу виконавських інтерпретацій запропоновано алгоритм здійснення порівняльного аналізу вокальних виконавських інтерпретацій (із використанням прийому аудіозаписів виконання твору). **Висновки.** На основі розгляду широкого кола публікацій, присвячених порівняльному інтерпретаційному аналізу в різних видах виконавства, встановлено, що ця проблематика більш розроблена в інструментальному виконавстві та що є необхідність аплікації цього досвіду до потреб оперно-вокального жанру. У результаті синтезу низки ідей розглянутих робіт розроблено алгоритм здійснення комплексного порівняльного аналізу інтерпретацій оперно-вокальної музики з використанням нотних розшифровок записів виконання творів (зокрема, для потреб вердівського баритонового репертуару). Запропонований алгоритм порівняльного аналізу виконань реалізується п'ятьма послідовними стадіями, що містять визначення твору та підготовку нотного матеріалу, вибір виконавців та записів, прослуховування та створення нотних розшифровок виконань, їх зіставлення та порівняльний аналіз, підбиття підсумків. Наведено приклади

застосування нотації аудіозаписів, котрі демонструють можливості застосування техніки. Перспективи поглиблення методу полягають у використанні сучасних технологій. Доцільним видається також його застосування в педагогічній діяльності під час написання студентських робіт та на практичних заняттях із фахових дисциплін.

**Ключові слова:** виконавська інтерпретація, порівняльний аналіз інтерпретацій, нотна розшифровка виконання, нотація аудіозаписів, інтерпретація оперної музики.

*Halavai Andrii Anatoliiovych, Postgraduate at the Performance Art Department of the Institute of Arts of Vasyl Stefanyuk Precarpathian National University*

**Actual questions of theory and practice of vocal performance interpretations' comparative analysis realization in opera music (with the appliance of audio recording's notation technique)**

**Objective.** The aim of the work is to review the used methods of interpretation comparative analysis in musicology in general and vocal performance particularly, try to propose on this basis an algorithm of realizing of the complex comparative opera vocal music performance interpretation analysis both for the needs of scientific-theoretic researches and practical pedagogic purposes.

**The methodology** of the research is based on descriptive, system, comparative methods, analysis and synthesis, performance analysis and the analysis of interpretations. **The scientific novelty** lies in the substantiation of the necessity of opera vocal interpretations complex algorithm development. On the basis of considered schemes and forms of performance interpretation analysis the algorithm of Comparative analysis of interpretation making (with the appliance of the notation of performance of recorded piece) is proposed. **Conclusion.** Based on wide amount of publications dedicated to the comparative interpretation analysis in different spheres of performance it is clarified, that this problem is significantly more developed in instrumental music and the necessity of the appliance of this experience to the needs of opera vocal genre exists. As a result of synthesis of the reviewed ideas the algorithm of complex comparative analysis of opera-vocal music interpretations with the appliance of recordings' score decoding is proposed (especially for the needs of Verdi baritone repertoire). Suggested algorithm of comparative analysis is realized in five consecutive stages, which include choice of the composition and score material preparation, selection of performers and audio recordings, auditions and performance score note decoding making, juxtaposition and comparison of those decoding, conclusion making. The examples of the appliance of the audio recording notation that demonstrate the possibilities of this technique are presented. The perspectives of the method's upgrading consist in using contemporary technologies. Its application for pedagogical activity in students' papers writing and the speciality practical classes also seems advisable.

**Key words:** performance interpretation, comparative interpretational analysis, scores decoding of performance, notation of the audio recordings, opera music interpretation.

**Актуальність теми дослідження.** Виконавський складник теоретичного та історичного вокального музикознавства зіштовхується з браком досліджень, що базуються на аналізі реальних виконавських інтерпретацій (як живих, так і зафіксованих на аудіо чи відео). Традиційно цей аспект є предметом музичної критики, де у формі статті журналіст-оглядач газети чи журналу дає рецензію на виступ того чи іншого виконавця. Стиль таких рецензій частково науково-аналітичний, а частково публіцистичний. На більш науковий стиль аналізу виконавства можна натрапити в монографіях, присвячених творчості видатних співаків. Однак і в таких роботах методологічний апарат дослідження виконавства розроблений часто недостатньо.

У мистецтві, як і в багатьох інших галузях, прийнято орієнтуватися на кращі зразки. Тому музикознавству необхідний інструментарій для аналізу вокальної виконавської інтерпретації майстрів минулого й сьогодення. Найбільш комплексним методом пізнання в музикознавстві є музичний аналіз. Виконавський аналіз твору – один із його видів. Однак сама назва вже говорить про те, що об'єктом дослідження є не реально здійснене виконавське тлумачення твору, а дослідження виконавцем твору з метою його виконання. Виконавський аналіз часто передує виконанню твору. Аналіз виконання зі сторони здійснюється постфактум. Тому актуальним є питання розмежування цих методів, їх диференціації.

Перспективи застосування порівняльного аналізу інтерпретацій у вокальному жанрів значні. Спочатку в наукових дослідженнях (для зіставлення виконавських стилів, ілюстрації явищ виконавської моди, дослідження еволюції традицій оперного виконавства), а потім для більш наочної характеристики індивідуального творчого портрету того чи іншого співака. Значними є перспективи порівняльного аналізу інтерпретацій і в галузі вокальної педагогіки. На нашу думку, порівняльні аналізи виконань могли би бути рекомендовані студентам для використання у їхніх курсових та дипломних роботах, на заняттях із предмета «Теорія виконавського мистецтва» тощо.

**Мета дослідження** – розглянути уживані методики порівняльного аналізу інтерпретацій у музикознавстві та вокальному виконавстві, запропонувати на цій основі алгоритм здійснення комплексного порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій оперної вокальної музики з нотними

розшифровками як для потреб науково-теоретичних досліджень, так і для практично-педагогічних потреб.

**Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності вироблення комплексної методики порівняння оперних вокальних інтерпретацій. На основі розглянутих схем та форм аналізу виконання запропоновано алгоритм здійснення порівняльного аналізу вокальних виконавських інтерпретацій (із використанням прийому нотації аудіозаписів виконання твору).

**Виклад основного матеріалу.** Інтерпретація виконавцем авторського тексту музичного твору є процесом творчим. В академічній музиці сьогодення загальноприйнятою вважається виконавська парадигма близького до нот виконання музики (скриптуальний академізм). Однак будь-яке найточніше слідування авторським указівкам усе ж залишає широкий простір для співтворчості виконавця. Дослідження реального живого виконавства (зокрема, в застиглій формі аудіозапису) є не менш актуальною проблемою, ніж музичний аналіз самого твору. Однак практика виконавства досить часто випадає з поля зору науковця. У всякому разі досліджень виконавства і виконання значно менше, ніж досліджень самої музики. Певним чином це можна пояснити більшою практичною складністю здійснення аналізу виконавства. Твір в інтерпретації музиканта чи співака існує лиш тоді, коли виконується. Відповідно, вивчати виконавське прочитання твору дослідник може лише звертаючись до своєї пам'яті. У такий спосіб працюють музичні критики та оглядачі, котрі пишуть рецензії на концерти та оперні вистави. Не ставлячи під сумнів їх професіоналізм, мусимо зазначити, що такий аналіз приречений на деякий суб'єктивізм та апеляцію до авторитету.

Виходом із цієї ситуації може бути використання аудіозаписів як зафіксованих варіантів інтерпретації. Зрозуміло, що кожне виконання одного і того ж твору одним і тим же виконавцем відрізнятиметься. Однак у записі твору характерні риси виконавства того чи іншого співака все ж можуть бути простежені. Зіставляючи виконання твору з оригінальним нотним текстом та з іншими виконаннями, ми можемо досить чітко визначити й описати стиль, прийоми та інші особливості кожного виконавця. Із цього й починається проблематика порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій.

Очевидно, що для дослідницьких процесів вищеописаного типу потрібна певна методика, певні прийоми. Розгляду

наявних у науковій літературі підходів і принципів такого порівняльного аналізу та внесення деяких власних доповнень, уточнень, пропозицій щодо алгоритму здійснення компаративістських досліджень виконань оперної вокальної музики присвячена ця стаття.

У контексті вищесказаного перед нами постають питання щодо теоретичного окреслення та обґрунтування таких досліджень, з одного боку, та розробка чітких алгоритмів їх практичного застосування до вокальної музики – з іншого.

Очевидно, що дослідження виконавства має належати до сфери інтерпретології як галузі музикознавства, що вивчає виконавські інтерпретації. Дослідниця А. Малінковська зазначає, що інтерпретологія включає низку аспектів, як-от «методико-теоретичний, технологічний (зокрема, порівняльний аналіз зразків інтерпретацій музичних творів)» [5, с. 12]. Цей аспект інтерпретології особливо актуальний у контексті окресленої тематики.

Методико-теоретичним проблемам інтерпретології (зокрема, компаративістиці інтерпретацій музичних творів в інструментальній музиці) присвячені роботи А. Алексеєва [1], Г. Бошук [2-3], К. Тимофєєвої [10], С. Попової [7], М. Смірної [8], А. Малінковської [5], Д. Щіріна [13], Т. Шевченко [11], С. Карась [4], В. Шекалова [12].

Порівняльний аналіз інтерпретацій поступово починає застосовуватися в музично-педагогічному процесі. Г. Бошук є автором навчальної дисципліни під назвою «Порівняння інтерпретацій» [2]. С. Попова наводить низку форм проведення порівняльного аналізу інтерпретацій у фортепіанній педагогіці:

- прослуховування без нот, загальний аналіз інтерпретацій;
- порівняльний аналіз (далі – П. а.) після попереднього теоретичного аналізу твору;
- П. а., спрямований на певні виконавські сторони (темп, агогіка, тембр);
- П. а. після вивчення (у процесі вивчення) твору;
- П. а. інтерпретації одним і тим же виконавцем у різні періоди концертної діяльності;
- П. а. як спосіб вивчення різних виконавських стилів;
- музична вікторина – упізнати виконавця за інтерпретацією;
- перегляд відеоресурсів для виявлення рис виконання, прийомів та манери гри [7, с. 214].

Ці форми мають інтерактивний характер і призначені для реалізації на практичних заняттях. С. Попова зазначає, що метод порівняльного аналізу інтерпретацій «несе в собі великі можливості розвитку (збагачує слуховий досвід, всесторонньо розвиває музичний слух, емоційність, тонкість, глибину сприйняття музики, художній смак, позитивно впливає на мотивацію тих, хто навчається, виховує не лише учня-виконавця, а й грамотного, чуткого слухача» [7, с. 214]. Утім і для наукового аналізу в письмовій вигляді деякі форми можна почерпнути.

Особливу цінність у контексті дослідження виконавських інтерпретацій має, на нашу думку, методика графічного аналізу нотного тексту і його звукового відтворення під назвою «Виконавська партитура ремарок», запропонована Т. Шевченко [11, с. 83]. Дослідниця застосовує розробки О. Сокола [9] щодо питання виконавських ремарок до практичних завдань компаративістських досліджень виконавських інтерпретацій. «Виконавська палітра» Т. Шевченко є графічним зіставленням різних виконань одного і того ж твору, що робить результати порівняльного аналізу інтерпретацій більш наочними.

Як бачимо, цей метод більше описаний і використовується для інструментальної музики, зокрема фортепіанної. В інструментальному виконавстві накопичений значний досвід проведення порівняльного аналізу інтерпретацій, зокрема, з вставками нотних розшифровок записів виконань.

У вокальному виконавстві робіт такого типу значно менше, і наукова компаративістика оперних вокальних інтерпретацій представлена меншою кількістю публікацій. Хронологічно першою, очевидно, є робота У. Кратчфілда «Орнаментика у Верді (фонографічний доказ)» [16]. Американський диригент та теоретик здійснює аналіз та нотну розшифровку великого масиву ранніх фонографічних записів арій з опер Дж. Верді у виконанні найбільш значущих виконавців початку ХХ століття. Кратчфілд досліджує вокальне орнаментування та імпровізацію як явище, яке внутрішньо властиве традиціям італійської опери як інституту. Дослідження записів і нотна розшифровка в згаданій статті є доказом певних неписаних традицій вокальної свободи, що була властива оперному виконавству, поступово зазнала значної редукції у ХХ столітті.

Не можна оминати увагою дослідження Ендрю Бріггса [15]. У своїй роботі на здобуття ступеня доктора філософії

дослідник з Арізони аналізує імпровізаційні інваріанти виконання арії Фігаро з опери Дж. Верді «Севільський цирульник» відомими співаками-баритонами. Дзеркальним відображенням роботи Е. Бріггса є стаття «Виконавсько-інтонаційний аналіз каватини Розіни» Е. Моревої та О. Пеньковської [6]. Дослідниці здійснюють нотну розшифровку виконання каватини п'ятьма виконавицями з метою зіставлення інтонаційних та орнаментально-імпровізаційних особливостей виконання. Прикметно, що в статті ця методика дослідження називається, як видно з назви, порівняльно-інтонаційним виконавським аналізом.

Методом нотації грамзапису називає свою нотну розшифровку виконання Ф. Шаляпіним сцени з курантами з опери «Борис Годунов» М. Мусорського болгарський дослідник Б. Ятіч у монографії, присвяченій видатному басу [14, с. 341–343]. У такий спосіб автор демонструє відмінність реальної інтерпретації від нотного тексту композитора. Вищеперелічені роботи є чи не вичерпним списком відомих нам досліджень оперних вокальних інтерпретацій, де використано прийом нотації аудіозаписів виконання (нотної розшифровки).

Зважаючи на порівняно невелику кількість публікацій, у цій галузі є низка проблем. Першою з них є нечіткість окреслення методу чи його назви. Так, у статті Е. Моревої цей аналіз має назву порівняльно-інтонаційного виконавського. У роботі Е. Бріггса бачимо назву «дослідження виконавської практики». У. Кратчфілд взагалі не називає свій метод аналізу якимось конкретно, а в назві фігурує «фонографічний доказ». На нашу думку, в цих розбіжностях є не лише причини термінологічні. Видається доцільним чітко відділити порівняльний аналіз інтерпретацій від виконавського. У фортепіанній порівняльній інтерпретології назви «порівняння інтерпретацій» та «порівняльний аналіз виконання» є усталеними.

Іншою проблемою вокальної виконавської компаративістики, на наш погляд, є недостатня розробленість методики здійснення порівняльного аналізу інтерпретацій із використанням нотації аудіозаписів. Кожен дослідник використовує у дослідженнях власний інструментарій, тому питання алгоритму здійснення такого аналізу залишається поза увагою.

На нашу думку, чи не найбільший ресурс для «об'єктивізації» опису виконання у процесі порівняння виконавських



інтерпретації становить слуховий аналіз із нотною розшифровкою запису виконання (нотація аудіозапису). Ця техніка унаочнює, фіксує знаками конкретні особливості виконавської інтерпретації, має більшу частку точності, аніж просто словесний опис. Найбільш актуальним є використання цієї методики в контексті досліджень вокальної орнаментации, що і пояснює його застосування у вищезгаданих роботах У. Кратчфілда, Е. Брігса, Е. Моревої та О. Пеньковської. Визначальною особливістю цих досліджень є спрямованість від реального виконання твору до нотного тексту (здійснення нотної розшифровки виконання, використання нотних знаків, слів, ремарок для графічного відображення особливостей інтерпретації кожного співака). На наш погляд, ця форма аналізу інтерпретації більш містка і наочна, ніж просто словесна, а також може бути суттєвим доповнення першої.

Однак технологічно спосіб здійснення такого порівняння з розшифровками не описаний у науковій чи педагогічній літературі. Тобто кожен дослідник використовує цей інструментарій на власний розсуд. Саме тому розробка цієї методики порівняння інтерпретацій має велике теоретичне та практичне значення. Для нас необхідність вивчення та розширення методів подібного порівняльного аналізу зумовлена перспективою застосування її до вердіївського баритонового репертуару, що становить коло наших наукових інтересів.

Ураховуючи вищенаведені аргументи та аналіз досвіду зазначених публікацій, можна запропонувати такий алгоритм порівняльного аналізу з використанням техніки нотації аудіозаписів:

- 1) визначення твору (арії), підготовка нот;
- 2) вибір виконавців та збирання записів;
- 3) прослуховування та створення нотних розшифровок виконань;
- 4) зіставлення розшифровок, власне порівняльний аналіз;
- 5) підбиття підсумків порівняльного аналізу.

**Перший пункт** особливих коментарів не потребує. Щодо підготовки нот, то з власного досвіду можна запропонувати набрати згідно з оригіналом композитора лише вокальну лінію. Потрібно заготувати достатню кількість таких робочих друкованих примірників.

Вибір виконавців часто зумовлений темою дослідження (**другий пункт**). Однак для широких порівняльних аналітичних робіт пропонуємо вибирати достатньо виконавців із різних

часових періодів. Вибір виконавців також може бути значно зумовлений наявністю та доступністю записів виконання. Е. Брігс у виборі керується виконавців критерієм успішності їхньої кар'єри. Зокрема, він відбирав для аналізу записи виконавців, що виконували партію Фігаро в театрах Ла Скала та Метрополітен-опера [15, с. 1].

Ми наполягаємо на винятковій важливості **третього пункту**, він водночас є досить трудомістким. Прослуховувати кожен запис, очевидно, слід неодноразово (для внесення значної кількості ремарок і умовних позначень).

У нотних розшифровках важливо позначати:

– зміни в тексті мелодичної лінії, орнаментацийні вставки, вставні ноти тощо (рисунки 1–3);



e fol - li -

Рисунок 1.



Ah no!

Рисунок 2.



Ah no!

Рисунок 3.

– метроритмічні особливості, розтягнення чи стиснення музичної тканини, паузи, цезури, дихання, прискорення й уповільнення, фермати тощо (рисунки 4–5);



Рисунок 4.



Рисунок 5.

– особливості і характер звука (світлий, темний), динаміку, інші ефекти, регістри, прикриті/відкриті ноти (рисунки 6–8);



Рисунок 6.

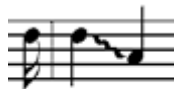


Рисунок 7.



Рисунок 8.

– особливості артикуляції (штрихи, акценти, глісандо (вокальне портаменто), дикцію, вимову, фразування) (рисунки 9–11);



- ri sia - mo!

Рисунок 9.

con riso



bel - lo,

Рисунок 10.



is - ser buf - fo ne!

Рисунок 11.

Вищенаведені приклади (рисунки 1–11) взяті для ілюстрації з наших розшифрувань із порівняльного дослідження інтерпретацій арії Ріголетто «Parì si amo» Дж. Верді.

Після здійснення розшифрувань настає стадія власне порівняльного аналізу (**четвертий пункт**). Представлення результатів порівняльного аналізу можливе у формі таблиць. Одним із прикладів такого наочного способу є вищезгадана виконавська партитура ремарок Т. Шевченко. Утім важливим нам видається і просте зіставлення отриманих нотацій аудіо-записів виконань. Здійснюється зіставлення такт за тактом розшифровок різних виконавців та авторського оригіналу. Значні розбіжності та відхилення фіксуються.

Результатом такого порівняльного аналізу стає певний аналітичний текст з описом виконання, із наведенням прикладів

у вигляді нотних вставок, виявленими закономірностями та несподіваними особливостями інтерпретації (**п'ятий пункт**).

Практичне застосування методу планується опублікувати в подальшому компаративістському дослідженні інтерпретацій вердіївського баритонового репертуару. Очевидною перспективою розвитку методу, на нашу думку, є використання цифрових технологій. На такий наочний спосіб часто можна натрапити в аналітичних відеороликах на сайті Youtube.com, коли синхронно зі звуковою доріжкою (музикою) на екрані демонструється нотний текст зі специфічними позначеннями. Такий варіант має великий потенціал до використання в музичній педагогіці (завдяки наочності).

**Висновки.** Підсумовуючи, можемо зауважити, що методика наукового порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій в оперно-вокальному жанрі менш розвинута, аніж в інструментальному, зокрема фортепіанному. Наявні дослідження виконань із нотними розшифруваннями стосуються певних окремих сторін виконавства (зокрема, орнаментування та виконавської імпровізації). З огляду на відсутність системних наукових компаративістських досліджень оперно-вокального виконавства, виникає потреба в розробці алгоритму та інструментарію здійснення порівняльного аналізу виконань. У цьому контексті на основі низки доступних публікацій та власного досвіду нотних розшифровок виконання нами запропоновано схематичний план здійснення такого порівняльного аналізу для потреб оперно-вокального виконавства. У цьому питанні можна використати також досвід із царини фортепіанного виконавства, де проблематика порівняння виконань є більш розробленою. Важливим, на наш погляд, є й вироблення таблиці умовних позначень (ремарок) для позначення особливостей інтонаційних, артикуляційних, динамічних та інших особливостей оперних вокальних інтерпретацій. Вирішенню окреслених теоретичних проблем мають слугувати подальші дослідження з вокальної виконавської компаративістики.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства». Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 92 с.
2. Бошук Г.А. Сравнение интерпретаций. Учебная программа. URL.: [https://kgik1966.ru/sveden/files/33\\_Sravnenie\\_interpretaciy\\_2017.pdf](https://kgik1966.ru/sveden/files/33_Sravnenie_interpretaciy_2017.pdf)

3. Бошук Г. Сравнительный анализ исполнительских трактовок (На примере прелюдии соль минор С.В. Рахманинова) / Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : XIII Всероссийская научно-практическая конференция, 27 марта 2021 г. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2021. С. 61–62. URL: [https://www.gup.ru/upload/iblock/3a2/brgiui\\_yercfyg\\_fvjsozwrwf\\_2021.pdf](https://www.gup.ru/upload/iblock/3a2/brgiui_yercfyg_fvjsozwrwf_2021.pdf)

4. Карась С. Порівняння інтерпретацій прелюдії і фуги gis-moll Й.С. Баха баяністами-акордеоністами Я. Олексівим та І. Квашевичем. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 107–116. URL: [http://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014\\_8/Art/107-116.pdf](http://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014_8/Art/107-116.pdf)

5. Малинковская А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения. *Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education*, 2020, № 4. URL: <http://musart-edu.ru/wp-content/uploads/2021/01/2020-4-09.pdf>

6. Морева Е.А., Пеньковская О.М. Сравнительно– интонационный исполнительский анализ каватины. Розины из оперы. Дж. Россини «Севильский цирюльник». *Таврический научный обозреватель*. №. 7 (июль 2016). Ялта : Межрегиональный институт развития территорий, 2016.

7. Попова С. К вопросу о сравнительном анализе интерпретаций в фортепианной педагогике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sravnitelnom-analize-interpretatsiy-v-fortepiannoy-pedagogike/viewer>

8. Смирнова М.В. В. Горовиц играет музыку С. Рахманинова: опыт сравнительного анали за интерпретаций. *Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой*. 2015. (3). С. 246–250. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/111>

9. Сокол О.В. Виконавські ремарки, образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2015. 272 с.

10. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 32. С. 177–187. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_32\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_18)

11. Шевченко Т.А. Соната-воспоминание как вершина авторской символики Н. Метнера. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Випуск 29 книга 2, С. 72–85

12. Шекалов В.А. Сравнительный анализ различных исполнительских интерпретаций как метод музыкального воспитания. URL: <http://art-education.narod.ru/Interpet.htm>

13. Щирин Д.В. Сравнительный анализ исполнительских интерпретации как метод активизации музыкального мышления в педагогическом процессе. *Pedagogical Journal*. 2020, Vol. 10, Is. 1A URL <http://publishing-vak.ru/file/archive-pedagogy-2020-1/70-shchirin.pdf>

14. Ятич Б. Шалаяпин против Эйфелевой башни ; пер. Н. Вагановой. Минск : Четыре четверти, 2013. 500 с.

15. Briggs, A. «Largo al factotum» from Gioachino Rossini's *Il barbiere di Siviglia*: A Study of Ornamentation and Performance Practice.

URL <https://core.ac.uk/download/pdf/79572708.pdf> (Last accessed: 18.09.2021).

16. Crutchfield, W. Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. *19th Century Music*. № 7(1), 3-54. URL <https://vdocuments.mx/crutch-field-vocal-ornamentation-verdi.html> (Last accessed: 18.09.2021).

### REFERENCES

1. Alekseyev A. (1984) interpretation of musical compositions (on the basis of great XX century pianists' art analysis. Moscow [in Russian].

2. Boshuk G. (2017) Comparison of interpretations. Studying program. [in Russian]. URL: [https://kgik1966.ru/sveden/files/33\\_Sravnenie\\_interpretaciy\\_2017.pdf](https://kgik1966.ru/sveden/files/33_Sravnenie_interpretaciy_2017.pdf)

3. Boshuk G. (2021) The comparative analysis of performance interpretations (with the example of g-moll prelude by S. Rakhmaninov). St. Petersburg. [in Russian]. URL: [https://www.gup.ru/upload/iblock/3a2/brgjui\\_yepcfiyg\\_fvjsozwrwf\\_2021.pdf](https://www.gup.ru/upload/iblock/3a2/brgjui_yepcfiyg_fvjsozwrwf_2021.pdf)

4. Karas G. (2014) The comparison of J.S. Bach's Gis moll prelude and fugue interpretation by Y. Oleksiv and I. Kvashevich. Actual questions of humanitarian sciences. № 8, P. 116 [in Ukrainian]. URL: [http://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014\\_8/Art/107-116.pdf](http://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014_8/Art/107-116.pdf)

5. Malinkovskaia A. (2020) Performance interpretation of musical composition as an object of research. *Musical Art and Education*, № 4. [in Russian]. URL: <http://musart-edu.ru/wp-content/uploads/2021/01/2020-4-09.pdf>

6. Moreva A., Penkovskaia O. (2016) Comparative intonational performance analysis of Rosina's cavatina in G. Rossini's opera "The barber of Sevilla". *Yalta Tavric scientific reviewer*, №. 7 [in Russian].

7. Timofeyeva K. (2011) Interpretology in the system of contemporary musicology. Problems of art, pedagogy, theory and practice of education interaction. Vol. 32, p. 177–187. [in Russian]. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_32\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_18)

8. Shekalov V. Comparative analysis of various performance interpretations as a method of musical education. [in Russian]. URL: <http://art-education.narod.ru/Interpet.htm>

9. Shchirin (2020) Comparative analysis of performance interpretations as a method of musical thinking activation in the pedagogical process *Pedagogical Journal*. Vol. 10, Is. 1A [in Russian]. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-pedagogy-2020-1/70-shchirin.pdf>

10. Popova S. To the question of comparative interpretation analysis in piano pedagogy [in Russian]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sravnitelnom-analize-interpretatsiy-v-fortepiannoy-pedagogike/viewer>

11. Smirnova M. (2015) Horowitz plays the music of S. Rachmaninov: the experience of comparative interpretation analysis. *Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Vaganova*. №3, p. 246-250.

[in Russian]. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/111> (дата обращения 22.10.2018)

12. Sokol A. (2015) Performing remarks, the image of the world and themusical style. Odesa: Astroprint. 272p. [in Ukrainian]

13. Shevchenko T. (2019) Sonata-Remembrance as the pinnacle of N. Metner's author's symbolism Musical art and culture № 29 book2, P. 72-85 [in Russian].

14. Yatch B. (2013) Shaliapin against the Eiffel tower. Minsk: «Chetyre chetverti» 500 p. [in Russian].

15. Briggs A. (2014) «Largo al factotum» from Gioachino Rossini's Il barbiere di Siviglia: A Study of Ornamentation and Performance Practice. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. URL <https://core.ac.uk/download/pdf/79572708.pdf>

16. Crutchfield W. (1983) Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. 19th Century Music. №. 7(1), 3-54. URL <https://vdocuments.mx/crutch-field-vocal-ornamentation-verdi.html>



УДК 78.01/.071.1+781.61[782/.784]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-16>**Юлія Сергіївна Мазілова**

ORCID: 0000-0003-3306-0299

магістрантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[mazilovayuliia@gmail.com](mailto:mazilovayuliia@gmail.com)

## ОДНОЧАСТИННА ПРОГРАМНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК АВТОРСЬКИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ Г. КАНЧЕЛІ

**Метою** статті є виявлення жанрових складових програмних інструментальних творів Г. Канчелі («Abii ne videret», «...a la Duduki», «Lingering» та «Nu.Mi.Zu.») та способів їх взаємодії; окреслити спектр можливих чинників, що впливають на процес жанрового визначення, запропонувати характеристику нових жанрових утворень для подальшої їх класифікації. **Методологія** дослідження передбачає текстологічний підхід у питаннях аналізу обраних творів, спирається на метод жанрово-стильового аналізу та передбачає історіографічну направленість роботи у зв'язку з приділеною увагою особистості композитора, визначенню місця зазначеної жанрової одиниці у його творчості. **Наукову новизну** статті зумовлює звернення до питання жанрових номінацій програмних інструментальних творів Г. Канчелі; уточнюється роль інтертекстуальності як важливої складової творчого методу композитора. **Висновки.** Проаналізувавши обрані програмні інструментальні твори Г. Канчелі, можемо виділити декілька основоположних жанрових складових: симфонічної, поемної та концертної на рівні масштабу тематики й реалізації авторського задуму, рондальної на рівні структури музичної тканини. Взаємодія вищезгаданих жанрових елементів у різних творах композитора призводить до появи цілісного музичного твору. Поєднання цих елементів часто відбувається на рівні настільки дрібних ознак, що результатом їх стає нероздільна, майже однорідна музична тканина. Одночастинна поемність, в свою чергу, стає своєрідним авторським знаком, що прослідковується у всіх вищезгаданих творах. Отже, жанрова багатоскладовість, програмність, індивідуально-авторське стильове рішення інструментальних творів Г. Канчелі дозволяють розглядати одночастинну програмну композицію як окрему узагальнюючу жанрову одиницю в контексті цілого пласти творчості автора, що налічує більше чотирьох десятків творів.

**Ключові слова:** жанр, програмність, стиль, поемність, тембро-фактура.

*Mazilova Yuliia Serhiivna, Undergraduate at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Single-part program composition as an author's genre by G. Kancheli**

**Research objective** is to identify the genre units present in the program instrumental works of G. Cancelli (“Abii ne viderem”, “... a la Duduki”, “Lingering” and “Nu.Mu.Zu.”), ways of their interaction; outline the range of possible factors influencing the process of genre definition, propose a description of new genre formations for their further classification. **The methodology** of the research provides a textual approach to the analysis of selected works, based on the method of genre and style analysis and provides a historiographical focus of work in connection with the attention to personality of the composer, determining the place of this genre unit in his work. **The scientific novelty** of the article is conditioned by the appeal to the question of genre nominations of program instrumental works by G. Kancheli, the role of intertextuality as an important component of the composer's creative method is specified. **Conclusions.** Having analyzed the selected program instrumental G. Kancheli's works, we can identify several predominant genre components: symphonic, poem and concert towards the theme and implementation of the author's idea and rondal towards the structure of the music. The interaction of the above genre elements in the various works of the composer forms a holistic musical piece. The combination of these elements often occurs with such small features that they result in an inseparable, almost smooth piece of music. One-part poem, becomes a kind of author's mark, and is present in all the works above. Thus, the genre complexity, program music, individual-authorial style of G. Kancheli's instrumental works allow us to consider a one-part program composition as a separate generalizing genre unit in the context of a separate section of the author's work, numbering more than four dozen works.

**Key words:** genre, program music, style, poem genre, timbre and texture.

**Актуальність** статті зумовлена потребою у вивченні композиторського методу Г. Канчелі. Індивідуально-авторська направленість його творчості проявляється на рівні різних складових музичного тексту: інтонаційному, тембро-фактурному, динамічному, рівні часової організації звучання. Авторські жанрово-стильові ознаки проявляються здебільшого на рівні структурної організації твору, масштабів тематики та музичної реалізації творчого задуму, особливостей музичної мови.

Програмність у творах Г. Канчелі набула значення авторської риси творчості, тим самим наголошуючи особистісний, стильовий аспект. Тому питання жанрового визначення оркестрових творів Г. Канчелі передбачає виявлення, перш за все, композиційних та стилістичних складових, також особливостей їх поєднання і констатацію результатів цього поєднання.

**Метою** статті є виявлення жанрових компонентів програмних інструментальних творів Г. Канчелі, способів їх взаємодії; окреслення спектру можливих чинників, що впливають на процес жанрового визначення, пропозиція характеристики нових жанрових утворень для подальшої їх класифікації.

**Основний зміст роботи.** Обраний підхід передбачає звернення до деяких питань теорії жанру. За класифікацією музичних жанрів О. Соколова, основною відмінністю жанрових груп є наявність або відсутність впливу на жанр позамузичних компонентів. Автор пропонує такий розподіл жанрів: чиста музика, до якої відносяться жанри непрограмової інструментальної музики, а основою жанрового визначення є форма твору; музика, що взаємодіє з жанрами, котрі пов'язані з іншими видами мистецтв (література, театр, кіно); прикладна музика, що обслуговує побут та культові дії; прикладна взаємодіюча музика (включає танцювальні та пісенні жанри) (цит. за кн.: [10, с. 89–90]). Така класифікація відтворює умовну «чистоту» музики, ступені та функціональне значення присутності позамузичних факторів у музичній композиції.

Для аналізу були обрані такі інструментальні твори Г. Канчелі: «Abii ne viderem», «...a la Duduki», «Lingering» та «Nu.Mu.Zu.». Наявність програмної назви виключають ці твори з розділу «чистої музики» та зумовлюють їхню належність до групи жанрів музики «взаємодіючої».

«Abii ne viderem», у перекладі «Пішов щоб не бачити» — твір для струнного оркестру, фортепіано, бас гітари та альтової флейти, написаний 1992 р., світова прем'єра відбулась у рамках Нідерландського фестивалю. Пізніше, у 1995 р. на прохання американської альтистки вірменського походження Кім Кашкаш'ян була зроблена редакція, в якій солююча флейта була замінена альтом. У такому вигляді партитура набула більшого поширення.

Цей твір виник майже одночасно з трьома іншими оркестровими творами («Без крил», «Країна кольору печалі», «Ще один крок»), що були представлені першими після переїзду композитора до Європи. Проте, як і у більшості творів, Г. Канчелі не прагне в програмності відтворити історичні події або особистий погляд на них: «Я хотів би писати музику «надсобытийною». Постаратися взглянути на происходящее в мире словно из космоса. Уверен: оттуда, с высоты, бессмысленность наших разногласий окажется очевидной любому.

Но как только мы спускаемся вниз, приближаемся к конкретной стране или народу, мы видим, сколь хрупки покой и стабильность, как ужасны последствия непродуманных действий. Отрешиться от этого невозможно. (Название *Abii ne viderem* не стоит понимать буквально. Ведь уйти от Грузии я не в силах. Меня однажды спросили, изменилось ли мое отношение к собственной стране и народу после переезда на Запад. И я ответил, что это не имеет никакого значения, главное – чтобы у моего народа и моей страны изменилось отношение к окружающему миру!» [9, с. 367].

Емоційний спектр твору визначається співставленням епізодів тривоги та спокою, споглядання. Цілком твір вкладається в наскрізну структуру з елементами рондальності. Тематичне зерно рефрену тут утворює окремо взятий звук «а» альтової флейти та стрімкий висхідний рух струнних. У ході розвитку теми елемент струнних розширюється, насичується фігураціями, що сприяє драматизації звучання, проте, повернення до незмінного «а» флейти стримує цей рух, тим самим накопичуючи енергію для подальшого сплеску. Протягом звучання твору рефрен набуває розвитку. Змінюється оркестровка, нашаровуються інтонації з попередніх епізодів.

«...a la Duduki» – твір для оркестру з солюючими мідними духовими (труби, валторна, тромбон, туба), створений у 1995 р. на замовлення Музичної академії оркестру Національного театру в Мангеймі. Під такою самою назвою ще на початковому етапі творчого шляху Г. Канчелі, у другій половині 60-х рр. ХХ ст., була створена п'єса, на основі якої був створений аналізований твір. Обидва твори були написані під враженням від імпровізацій трубача Карлена Аветисяна, виконавські здібності якого надзвичайно високо оцінював Г. Канчелі: «Меня же приводило в восторг его умение имитировать на трубе звучание дудука – распространенного у разных народов Кавказа духового инструмента цилиндрической формы, который внешне напоминает гобой. Стоило Карлену установить приплюснутую сурдину и начать импровизировать, как мы оказывались в характерной для наигрышей дудукистов атмосфере грусти, одиночества и надежды. Четыре десятилетия назад я попытался запечатлеть этот художественный феномен. Я сочинил пьесу, где струнный оркестр постепенно наслаивал педаль из ступеней ля-минорной гаммы до семизвучного кластера, а потом начиналось столь

же последовательное отслоение, и все опять возвращалось к унисону «ля». Над педальной гармонией я выписал партию для Карлена и пригласил его в студию. Он долго мучился, а потом вдруг спросил: Гия, можно я не буду смотреть в ноты, а сыграю «от себя»? Конечно! – согласился я. И он сыграл абсолютно гениально! А затем в течение двух недель мы с Джансугом Кахидзе сидели и расшифровывали его импровизацию. Две недели! После этого опыта мое восхищение искусством Карлена еще более возросло» [9, с. 414–415].

Твір також побудований за принципом наскрізного розвитку з рисами рондальності. Рефреном стає імітація тривожного, схвильованого награзу на народному духовому інструменті. Епізоди побудовані на інтонаціях рефрену, проте зміна тембро-фактурних показників, часових показників у викладенні тем значно змінюють характер звучання: тривога переростає в настороженість, а згодом і в споглядання. Така пульсація напруги та розрядки є характерною рисою композицій Г. Канчелі.

Важливу роль у формуванні фактури став прийом «розбухання лінії в кластер» (Г. Орджонікідзе). Він передбачає таке нашарування контрапунктів, за яких кожен попередній звук не зникає з появою наступного, а зливається з ним. Таким чином виникає співзвуччя поступово співставлених між собою тонів, що мають колористичне значення – більшою мірою, ніж функціональне. Цей прийом можемо прослідкувати в соло квінтету мідних духових у заключному розділі «...a la Duduki». Шляхом співставлення натуральної ладовості та елементів орієнталізму у партії мідних на фоні тремоло та глісандо струнних із класичним тональним звучанням, окресленим партією фортепіано, композитор прагне посилити відчуття імпровізаційності у звучанні твору. У процесі розвитку матеріалу фортепіано, що «вклинюється в орієнталізм духових своєю яскраво вираженою тональністю», готується вступ повноцінного струнного оркестру [9, с. 416].

«Lingering» (у перекладі – «Затяжний») – твір, написаний для великого симфонічного оркестру у 2012 р. Прем'єра відбулась у Стамбулі, у рамках Стамбульського музичного фестивалю. У коментарях програмного змісту, так само як і у попередніх творах, композитор схильний до широкого узагальнення, рефлексивного способу висловлення: «Полвека назад, название «Lingering» мне вряд ли пришло бы в голову.

Но в моем возрасте мысли человека кружатся вокруг жизни, которую он прожил, вокруг надежды на улучшение жизненных условий в будущем. И невзирая на глобальные проблемы с которыми сегодня сталкивается человечество, во мне до сих пор жива эта надежда» [7].

В музиці відтворений «затяжний» процес, співставлення контрастних образних сфер: відчуття напруженої боротьби та надії на світло. У тихих епізодах композитор звертається до хоральності та поліфонічного типу викладу. Цікавим прийомом розвитку форми є поступове розширення зони переходу від тихих епізодів до епізодів емоційного сплеску: на початку твору хоральний елемент триває всього чотири такти та через стрімке крещендо переходить до експресивного *tutti* оркестру. Такий стислий у часі та насичений подіями відрізок часу створює відчуття надзвичайно швидкого наближення чогось об'ємного, масштабного, значущого. Перехід до наступного тихого фрагменту відбувається раптово, ніби відкидає слухача до початкового моменту споглядання. Наступні дві фази розгортання «циклу», від *pp* до *ff*, тривають значно довше за рахунок більш розгорнутих тихих епізодів. Завершується твір також тихим епізодом, утворюючи замкнену структуру.

Твір «Nu.Mu.Zu.» написаний Г. Канчелі у 2015 р. Назва твору у перекладі з шумерської означає «Я не знаю». Дану назву композитор коментує наступним чином: «Когда я был молод, потом достиг средних лет, то думал, что я что-то знаю, сейчас, когда мне исполняется восемьдесят, понял, что ничего не знаю, и не могу понять, что и почему происходит вокруг нас... Когда у человека возникают подобные мысли, они почти всегда отображаются в музыке, ведь оставаясь наедине самим с собой и сочиняя что-то, невозможно избежать воздействия происходящих в мире событий. К сожалению, сейчас много тревожного и в Украине, и в Грузии, и в азиатских странах...» [6]. Визначення основною ідеєю мрії про мир привабило увагу чималої кількості виконавців. Світова прем'єра відбулась у Брюсселі під керівництвом Андрія Борейко. Запис був здійснений під час виконання симфонічним оркестром Сієтла під керівництвом Людовіка Морло.

До шумерської мови композитор звертається не вперше. Раніше вона була застосована у опері «Музика для живих». Там вона застосовувалась в епізодах, у яких композитор прагнув відволікти слухача від змісту тексту, тому, обираючи

серед стародавніх мов, зупинився на найменш досліджуваній. У даному творі обрана мова підкреслює велику історичну дистанцію, яку подолав вираз «Nu Mu Zu», його універсальність та актуальність для різних культур та часів.

Насичення змістовно навантаженими тематичними елементами епізодів рондоподібної структури привертає особливу увагу до них. Таким чином, драматургічні функції частин форми відповідають уже звичному у XX столітті визначенню В. Бобровського стосовно посилення значення епізодів та нівелювання головної ролі рефрену.

Тема рефрену в початковому проведенні побудована на основі цитати теми фуги e-moll з I тому ДТК І. С. Баха. Протягом розвитку твору рефрен зазнає значних змін: фактурних, динамічних, тембральних. Кожне нове проведення рефрену відповідає певному етапу у драматургічній логіці твору, що передбачає поступове емоційне розростання – від стану напруженої тиші до яскравої емоційно-трагічної декламації.

Теми епізодів у своїй більшості сповнені прагненням до тиші, умиротворення. Ефект нагнітання, емоційного загострення спостерігається на етапах переходу від епізоду до теми рефрену.

Відчуття прагнення миру реалізується на рівні структури – після останнього, кульмінаційного проведення теми-рефрену композитор вводить невеликий додаток-епілог, побудований на початковій інтонації бахівської теми. Сповільнення темпу, динаміка pp, концентрація уваги на кожному окремому звуці теми, поступове її розсіювання у часі відтворюють особливе відчуття простору та прагнення до тиші, характерні для композитора загалом.

Вагомого значення у формуванні тематизму твору набув прийом цитування; бахівська тема в застосована основі рефрену, на різних етапах розвитку твору з'являються епізоди із включенням автоцитат (наприклад, фрагмент теми з музики до кінофільму «Кін-Дза-Дза», включеної пізніше до «Маленької данеліади»).

На рівні формування та розвитку тематизму у згаданих творах Г. Канчелі дотримується багатьох принципів, сформованих ще в його симфоніях. І. Барсова виділяє такі особливості:

– синтез грузинської національної та європейської традиції, що проявляється у схильності до діатоніки у мелосі та акордових багатозвуччях;

- використання переважно поліфонічного типу фактури у викладенні тематичного матеріалу (бурдонний бас з мелодією, мелодична поліфонія); раптова зміна кількості голосів (1–4), початок та завершення тем унісоном;

- невеликий діапазон мелодичних поспівок, визначення основою тематизму мелосу народних піснеспівів;

- визначення інтервалу як матеріалу формування мікро-тематизму;

- наявність танцювальних елементів та фігуративного тематизму;

- у плані розвитку тематизму підкреслюється ефект перерваності, композитор відмовляється від модуляцій, натомість застосовує тональні співставлення, політональні напливи.

Г. Орджонікідзе виділяє:

- сонорність, що підпорядковується принципам мелодичного розвитку та отримує інтонаційно-тематичне обґрунтування;

- надання переваги стислим тематичним формулам та вибудовуванню процесуальної форми шляхом виділення теми з «сонорної маси» або шляхом розчинення в ній;

- згаданий вище прийом «розбухання лінії в кластер».

Найбільш показовими для просторового сприйняття в музиці є тембро-фактурна та динамічна складові твору. Саме ці показники І. Барсова визначає як найвагоміші у симфонічній творчості композитора. Персоніфікація двох динамічних сфер (ff та pp), притаманна для музики Г. Канчелі, призводить до їх символізації, зведення до понять «звук» та «тиша». Тембро-фактурні рішення відіграють значну роль у формуванні цих сфер. Так, у епізодах pp переважає поліфонічний тип викладення музичного матеріалу, здійснюється проведення мелодичної лінії на фоні витриманого тону (бурдонного басу), при збереженні широкого діапазону та, як наслідок, прозорої фактури. Для епізодів ff характерним є ущільнення фактури, використання більш насичених, густих тембрів (посилення мідної духової групи, групи ударних інструментів).

Окрім того, досить широко тут представлені інтонаційні комплекси, що утворили своєрідне поле для інтертекстуальних зв'язків на індивідуально-авторському рівні. Так, наприклад, інтонаційний комплекс, що являє собою почергове проведення двох низхідних тетраходів від VI та V ступеня



мінору. У поемі «Nu. Mu. Zu.» – він з'являється у першому епізоді твору. Цей комплекс неодноразово виникав на різних етапах розвитку форми і у більш ранніх творах автора, пов'язаних зі словом: «Don't grieve» на текст «Вечность как морской песок»; «Styx» «Гарна погода чи погана»; у «Little Imber» – у партії хору *mormorando*. Виявлення таких інтонаційно-тематичних комплексів у різних творах композитора дає можливість говорити про створення індивідуально-авторської програми, яка формується та розвивається суто музичним інтертекстуальним шляхом, виявляє способи концептуалізації часу в музиці.

М. Арановський на основі певних жанрових прикмет відзначає збереження типологічних принципів жанру симфонії та романтичної поемності вже у ранніх інструментальних творах Г. Канчелі, що не збігається з тенденцією раціоналізму ХХ століття, проте вказує на притаманні автору чуттєве сприйняття світу, ліризм та споглядальність [3, с. 143]. Ознаки обох жанрових визначень в певній мірі реалізуються в усіх трьох аналізованих творах.

Про поемність як вагому складову жанрового визначення усіх згаданих вище творів свідчать:

- зіткнення контрастних начал;
- особлива фактурна напруга у розгортанні музичного матеріалу;
- безперервність розвитку та неподільність музичного полотна.

До жанру симфонії найбільш наближеними є «Lindering» та «Nu.Mu.Zu.». Перевага симфонії як жанрової складової тут проявилась:

- на рівні масштабу задуму;
- на рівні тематики (узагальнена);
- на рівні оркестровки (застосування можливостей великого симфонічного оркестру).

Періодична змінність епізодів та протиставлення різних оркестрових груп свідчать про концерт як вагому жанрову складову (переважає у «Abii ne viderem», «...a la Duduki»).

Таким чином, можемо виділити декілька жанрових складових, що переважають у аналізованих творах: симфонічну, поемну та концертну на рівні масштабу тематики та реалізації авторського задуму; рондальність на рівні структури музичної тканини.

Взаємодія вищезгаданих жанрових елементів у різних творах композитора призводить до появи цілісного музичного твору. Поєднання цих елементів часто відбувається на рівні настільки дрібних ознак, що результатом їх стає нероздільна, майже однорідна музична тканина. Одночастинна поемність, в свою чергу, стає своєрідним авторським знаком, та прослідковується у всіх вищезгаданих творах.

Отже, жанрова багатоскладовість, програмність, індивідуально-авторське стилізоване рішення інструментальних творів Г. Канчелі дозволяють розглядати одночастинну програмну композицію як окрему узагальнюючу жанрову одиницю у контексті цілого пласту творчості автора, що налічує більше чотирьох десятків творів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
3. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчелі. Музыкальный современник : сб. статей / ред. В.В. Задерацкий и др. Москва : Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 108–134.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
5. Виват, Гія Канчелі! URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vivat-giya-kancheli>
6. Гія Канчелі на 40-му Стамбульському фестивалі. URL: [https://www.sikorski.de/6396/en/giya\\_kancheli\\_at\\_the\\_40th\\_istanbul\\_music\\_festival.html](https://www.sikorski.de/6396/en/giya_kancheli_at_the_40th_istanbul_music_festival.html)
7. Денисов А. Метаморфозы музыкального текста. Монография. Москва : Юрайт, 2018. 189 с.
8. Зейфас Н. Гія Канчелі в диалогах. Москва: Музыка, 2005. 588 с.
9. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Г. Канчелі Москва : Советский композитор, 1991. 277 с.
10. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
11. Орджоникидзе Г. Становление (Рапсодия на тему «Гія Канчелі»). Москва : Советская музыка, 1976. № 10. С. 13–29.
12. Орджоникидзе Г. Знакомьтесь: молодость. Москва : Советская музыка, 1963. № 8. С. 14–21.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Aranovsky, M. (1979). Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975. Leningrad: Soviet composer [in Russian].
3. Barsova, I. (1984). Musical drama of the Fourth Symphony by G. Kanceli. Musical contemporary: Moscow: Soviet composer, 108–134 [in Russian].
4. Bobrovsky, V. (1978). Functional foundations of musical form. Moscow: Music [in Russian].
5. Vivat, Giya Kancheli! (2015) URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vivat-giya-kancheli> [in Russian].
6. Giya Kancheli at the 40th Istanbul Festival. (2012) URL: [https://www.sikorski.de/6396/en/giya\\_kancheli\\_at\\_the\\_40th\\_istanbul\\_music\\_festival.html](https://www.sikorski.de/6396/en/giya_kancheli_at_the_40th_istanbul_music_festival.html)
7. Denisov, A. (2018). Metamorphoses of musical text. Monograph. Moscow: Yurayt [in Russian].
8. Zeifas, N. (2005). Giya Kancheli in dialogues. Moscow: Music [in Russian].
9. Zeifas, N. (1991). Hymns. On the music of G. Kancheli Moscow: Soviet composer [in Russian].
10. Nazaykinsky, E. (2003). Style and genre in music. Textbook. manual for students. M.: Humanit. ed. Vldos Center [in Russian].
11. Ordzhonikidze, G. (1976). Formation (Rhapsody on the theme “Gia Cancelli”). Moscow: Soviet music, Vol.10, 13–29 [in Russian].
12. Ordzhonikidze, G. (1963). Meet: youth. Moscow: Soviet music Vol. 8, 14–21 [in Russian].

УДК 781.6 + 784.4 +784.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-17>**Дмитро Дмитрович Гордон**

ORCID: 0000-0002-9799-5854

бакалавр музичного мистецтва,  
композитор, аранжувальник та оркеструвальник,  
член Національної Спілки Композиторів України  
[dgordon995@gmail.com](mailto:dgordon995@gmail.com)

## ТВОРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ НА НАРОДНІ ТЕКСТИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РАКУРСИ

**Мета статті** полягає у розкритті значення фольклорного джерела в творчості І. Карабиця на прикладі його раніше недосліджених творів. У ранній і зрілий періоди у хоровому і вокальному жанрах відстежуємо авторський вибір між автентичною мелодією і власною версією музичної інтерпретації фольклорного тексту. У статті детально розглянуті твори композитора на народні тексти на прикладі хору «Ой, засвіти, місяць», вокального циклу «Три пісні на українські тексти», опери-ораторії «Київські фрески». Перша спроба авторської інтерпретації фольклорної поезії Карабицем у хорі дозволяє констатувати перехід до неї від традиційного жанру обробки. Вокальний цикл демонструє подвійний сюжет: за трьома побутовими епізодами приховано драматичний розвиток жіночої долі. Вільне поводження тут з поетичним текстом свідчить про активну авторську позицію, що обумовила створення власного музичного вирішення. Купальський і весільний обряди, втілені в опері, засвідчують поглиблену увагу композитора до цих суттєвих елементів народного життя. Вони відображені з використанням усього арсеналу засобів виразності в хоровій і оркестровій палітрах. Подальше дослідження даної теми на матеріалі збірки «Пісні Явдохи Зуїхи» залежить від виявлення її нот в сімейному архіві. **Методологія.** Вивчення розглянутих опусів передбачає застосування порівняльного методу (зіставлення народних текстів з їх професійною музичною інтерпретацією), а також аналітичного (послідовний розгляд усіх творів з точки зору єдності в них змісту та форми). **Наукова новизна.** Вперше були розглянуті маловідомі твори Карабиця на фольклорні тексти, а також висвітлений контекст написання автором даних творів. **Висновки.** Твори Івана Карабиця на народні тексти становлять невелику, але важливу частину його спадщини. Першими зразками стали студентські роботи, що свідчили про активне вивчення фольклору. Але вже тоді перевагу композитор надавав не обробкам, а власним інтерпретаціям текстів – жанру, що набув поширення серед майстрів «нової фольклорної хвилі». Зрілі зразки подібного переосмислення в оперних хорах

свідчать про подальшу активізацію даного процесу і цілеспрямовану трансформацію первинного матеріалу як за змістом, так і у мелодико-фактурному його втіленні, продиктованому новим контекстом.

**Ключові слова:** хорова творчість І. Карабиця, вокальна творчість І. Карабиця, інтерпретація фольклорних текстів.

**Gordon Dmytro Dmytrovych, Bachelor of Music, Composer, Orchestrator and Arranger, Member of the National Association of Composers of Ukraine**

**Works by Ivan Karabits based on Folk Texts: Aspects of Genre and Style**

**The objective of this research** is to uncover the significance of folklore sources in the works of I. Karabits, using his previously unexplored pieces as an example. In his early and mature periods, we trace the author's choice between the authentic melody and his own version of the musical interpretation of the folklore text. The article will review in detail the works of the composer based on folklore texts, based on the examples such as the choir "Oh, light up, moon", the vocal cycle "Three Songs based on Ukrainian Texts" and the opera-oratorio "Kyiv Frescoes". In the choir, Karabits' first attempt at the author's interpretation of folk poetry makes us ascertain the transition to it from the traditional genre of arranging. The vocal cycle demonstrates a double plot: behind three domestic episodes there is dramatic development of women's fate. Here, the free treatment of the lyric text testifies to the active position of the author, which led to the creation of his own musical decision. The bathing and wedding rites embodied in the opera attest to the composer's in-depth attention to these essential elements of people's life. They are being portrayed using the whole arsenal of means of expression in the choral and orchestral pallets. Further study of this subject based on the material of the collection "Songs of Yavdokha Zuikha" depends on the discovery of its score in the family archive. **The methodology.** The study of reviewed opuses was done using the comparative method (comparing folk texts with their professional musical interpretation), as well as the analytical method (sequential consideration of all works from the point of view of their unity of content and form). **The scientific novelty.** For the first time, the little-known Karabits' works based on folklore texts are reviewed in great detail, as well as the context of these works' creation by the author being covered. **Conclusion.** Ivan Karabits' works that are based on folk texts form a small but important part of his legacy. The first examples were student works that indicate active study of folklore. But even then, the composer gave preference not to the arrangements, but to his own interpretations of the texts — a genre that became widespread among the masters of the "New Folk Wave". Mature examples of such rethinking in opera choirs indicate a further revitalization of this process and purposeful transformation of the primary material both in content and in its implementation of melody and texture, dictated by the new context.

**Key words:** I. Karabits' choral works, I. Karabits' vocal works, interpretation of folk texts.

**Актуальність теми дослідження.** Фольклорні джерела як основа професійної музичної творчості спрямовують музикознавчу думку в горизонтальному і вертикальному напрямках. Перший стосується форм і методів залучення народної пісенності до багатожанрового обширу композиційно-стильових пошуків. Другий дозволяє проаналізувати еволюцію процесу освоєння фольклорного підґрунтя певним автором або їхньою групою. Один з найпопулярніших в українській музиці жанрів – обробка народної пісні – представлений також і у творчості І. Карабиця.

Особливий інтерес представляє поєднання в одному творі обробки народної пісні з авторським осмисленням фольклорного тексту. Надалі композитор обирає саме цей шлях для втілення народного першоджерела. Як і більшість сучасників, він заміщає оригінальну мелодію власною, актуалізуючи співвідношення слова і музики.

Перша половина хору «Ой зійди, місяцю» привертає увагу як зразок обробки у молодого тоді композитора, що шукав свій шлях у мистецтві. Подальший жанрово-стильовий розвиток І. Карабиця розкриває широкий спектр напрямків втілення народно-пісенних інтонацій та їх трансформування. Друга половина хору та інші твори, відібрані для аналізу, виявляють авторську музичну версію народно-поетичного тексту.

**Мета дослідження.** Багатство фольклору як джерело композиторської творчості послідовно втілюється представниками різних поколінь українських майстрів. Свій шлях у цьому напрямку Іван Карабиць розпочав під керівництвом вчителя Б.М. Лятошинського, який порадив талановитому студенту консерваторії звернутись до збірки «Пісні Явдохи Зуїхи». Іншою скарбницею фольклорних текстів стало для І. Карабиця «Українське народне багатоголосся». В кожній з цих збірок молодий автор відібрав по три тексти, два з яких (з першої збірки) не мали записаної мелодії. Перший ракурс. Серед численних творів І. Карабиця хорова мініатюра *a capella* майже не зустрічається, але в період становлення композитор звернувся до цього жанру і присвятив пам'яті М. Леонтовича хор на основі української народної пісні. Виконаний із великим успіхом вперше через пів віку, він виявився яскравим зразком «нової фольклорної хвилі» і продемонстрував можливості автора в плані інтерпретації першоджерела. Другий ракурс. Того ж 1969 року І. Карабицем був написаний вокальний цикл

«Три пісні на українські тексти». У ньому знайшли свій відбиток різні сторони життя жінки, яка спочатку виходить заміж, потім зустрічає справжнє кохання, але врешті втішається жартами з кумом. Третій ракурс композиторського підходу до народно-пісенних текстів І. Карабиць 1986 року демонструє в опері-ораторії «Київські фрески»: в третій частині – купальське свято з перегукуванням двох жіночих хорів-антифонів – і в четвертій частині, де втілено весільний обряд (але інший його епізод в порівнянні з вокальним циклом). Кожен із хорів по-різному розкриває зміст фольклорного тексту.

**Наукова новизна.** Серед досліджень, присвячених творчості І. Карабиця, означеної теми торкаються Л. Кияновська, О. Голинська, О. Берегова, О. Гуркова. Однак саме в цій статті основний акцент зроблено на розгляді маловідомих творів Карабиця на фольклорні тексти, а також висвітлений контекст написання автором даних творів.

На концепцію автора вплинули розвідки В. Семенюк щодо хорової фактури, В. Москаленка з питань інтерпретації, А. Мазуренко (проблема переінтонування), Т. Сенети про вплив творчості М. Леонтовича на композиторів ХХ сторіччя.

**Виклад основного матеріалу.** Інтерпретація як метод пізнання дозволяє зрозуміти внутрішній зміст об'єкта через його зовнішні ознаки. «Призначення музичної інтерпретації полягає в оновленні, розкритті нових можливостей об'єкту інтерпретування» [8, с. 30]. Тлумачення тексту фольклорного першоджерела в процесі його обробки дозволяє композитору знайти варіант його втілення через переінтонування, що є «результатом музичного сприйняття та мислення» [7, с. 183].

Творчість усіх українських композиторів в той чи інший спосіб пов'язана з фольклором найспівочішого народу. У ХХ столітті значний вплив на втілення народно-пісенних образів і вибір засобів виразності мали класики української музики, зокрема, М. Леонтович, його «активна драматизація подій та образів», «сміслово двоплановість» [9, с. 75]. Не пройшов повз його творчість і відомий український композитор Іван Федорович Карабиць. Історико-патріотична тема невіддільна у нього від морально-етичної: «Він усією своєю діяльністю прагнув закріпити духовний код нації в його історичному і сучасному зрзках» [6, с. 260]. Переживши студентом консерваторії втрату свого викладача і старшого друга Б. М. Лятошинського, І. Карабиць переходить у клас

М. М. Скорика. Обидва ці майстри розкривали для своїх учнів світ національної культури, демонстрували різний підхід до фольклору. Його втілення стало основою написаних 1969 року двох творів різних жанрів – «Трьох українських народних пісень» для голосу і фортепіано і мішаного хору «Ой засвіти, місяць» (Пам'яті М. Д. Леонтовича). Другий з них – у зовсім нетиповому для нього жанрі камерної мініатюри *a capella* [1], практично незнайомий слухачеві, прозвучав у Колонному залі імені М. В. Лисенка на концерті «На березі вічності. Іван Карабиць». 75-ту річницю з дня народження композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча, Народного артиста України, професора І. Карабиця відзначали за вже 18-річної відсутності винуватця урочистостей, який дивився на присутніх з портрета над сценою. Іноді прожектор блимав, і тоді Маестро ніби оживав і разом зі слухачами поринав у чарівний світ своєї музики.

Концерт, програма якого була побудована на контрастах, почав своїм виступом хор старших класів диригентсько-хорового відділу КССМШ імені М. В. Лисенка під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України Юлії Пучко-Колесник. Успіх виконання був зумовлений серйозною працею як педагога (про це свідчив вимогливий підхід до кожного звука на репетиції), так і самих хористів (для них даний твір був непростим випробуванням). У процесі підготовки до виконання хору «Ой засвіти, місяць» диригент розширила авторський задум, запропонувавши дві деталі, які внесли важливі відтінки до виконавської інтерпретації твору.

Перша з них стосувалася оригінального, невимушеного способу настроювання хору перед початком співу: юні виконавці в національних вбраннях виходили на частково освітлену сцену й одночасно «тягнули звук», даний їм ще за кулісами. Такий незвичайний спосіб відкриття концерту, свідоме порушення академічної традиції сприяли миттевій концентрації уваги слухачів і відповідали безпосередній манері інтонування народно-пісенної обробки.

Друга деталь, відсутня в партитурі, – це невеликий епізод супроводу вокального звучання шумовим інструментом – дощовиком. Його тихі звуки, що нагадуючи падіння крапель, в даному випадку асоціювалися зі сльозами покинутої дівчини.

Хор «Ой засвіти, місяцю» є обробкою однойменної української народної пісні, яку Іван Карабиць, ймовірно, вибрав



у збірці «Українське народне багатоголосся». Вона вийшла друком у 1963 році, хор з'явився шість років по тому. Пісня привабила композитора силою почуття у зображенні тяжкої долі дівчини-покритки, виразною гнучкою мелодією, вільним поліфонічним розвитком. Поетичний текст, що складається з п'яти строф, було скорочено: четверта випущена, у п'ятій залишено лише перший рядок. У третій замість «зосталася я сиротою» звучить «зосталася я одна», що підкреслює самотність героїні.

Форма обробки двочастинна із вступом і кодою. Заспівує солістка-альт, її звернення до місяця підхоплюють тенори в терцію із тихим співчутливим «Ой» на авторському контрапункті до народної мелодії. До тенорів приєднуються баси, їхнє спільне *mormorando* на квартовому акорді з ферматою служить переходом до першої частини. Початкова трихордова інтонація солістки варіюється в хоровому звучанні альтів. Плачові форшлагги зникають, щоб повернутись у солістки в другій строфі на словах «Ой да (ж) і просвіти». Вся пісня транспонована на кварту вище для комфортного діапазону. Хорове аранжування індивідуалізує партію кожного голосу в їх почерговому низхідному вступі на словах «вранішня зоря». Паралельний рух тризвуків збагачується фігураціями альтів, басам доручена авторська мелодична лінія, ніби коментування досвідченими людьми ранкової події, що після місячної ночі зруйнувала життя дівчини. За рахунок доданих автором прохідних звуків динамізуються внутрішньо-складові розспіви, що домінують в сольній і хоровій партіях. Порівняння даної хорової партитури з пісенним першоджерелом демонструє розділення обох сольних епізодів на такти з перемінним розміром, як і в хоровій партії. Це розділення стало необхідним у зв'язку з додаванням хорових «коментарів», які потребують диригентського координування. Єдиний звук, змінений автором в мелодії оригіналу, це *ля* замість *соль* на слові «просвіти». Така заміна дещо спрощує мелодичну лінію солістки, в якій тут вдруге з'являється авторський розподіл на такти для вступу жіночого хору: він ніби став свідком таємного прощання з милим.

У закінченні другої строфи «Куди милий проїжджа» повторюється каданс першої «Ще й вранішня зоря». Тепер це вже спогад про недовге щастя і констатація сумної реальності.

Психологічно виправданою реакцією на перебіг подій стає вибух почуттів на початку другого розділу, який композитор

відзначає ремаркою «Схвильовано» у 20-му такті з 27-ми, тобто в точці «золотого перетину». Зростання динаміки від *pianissimo* до *forte* буде поступовим, відповідно до етапів драматизації сюжету.

У третій строфі повтор слів «Ой да проїжджає» має інше закінчення. Це вже не ноктюрн з улюбленим народно-пісенним місяцем, а крик болю, викликаний від'їздом милого, і спроба приховати розпач: після цезури, позначеної комою в усіх голосах, відбувається раптовий спад динаміки до *piano*. Ремарка «Спокійно» свідчить про спробу примиритись із невиправною ситуацією. Дівчина страждає мовчки, співчуття подруг втілене у їх «стогоні» на низхідних терціях глісандо.

Особливо яскраво підтримка хору виявляється у другому розділі, де композитор змінює жанр обробки на пісню із власною мелодією на народний текст, як це було типовим для «нової фольклорної хвилі». Бідою дівчини переймаються оточуючі її жінки: сопрано та альти уявляють себе на її місці, до чого їх «заохочує» автор музики. Вони, а не дівчина, діляться болем розлуки. Молоді (сопрано) сумують: «А мене ж покидаєш», старші (альти) додають: «Да зостаюся я одна». І тут героїня, відчуваючи підтримку подруг, озвучує заповітну мрію – в останній репліці звертання дівчини до місяця, відсутнє в оригіналі, звучить як прохання повернути милого, свідком побачень з яким і був місяць. Вражаюча сила впливу цієї хорової мініатюри полягає у концентрації всіх засобів виразності, всіх прийомів розкриття змісту.

Принципово важливою є гуманістична переакцентуація змісту пісні, яка розкриває етичну позицію автора. Йому лише 24 роки, а зрілість мислення, цілеспрямованість вибору засобів виразності розкривають широку перспективу. Інтерпретація композитором фольклорного музичного матеріалу відбувається на рівні переінтонування спочатку традиційним варіаційним способом, а потім й шляхом поєднання фольклорного тексту і сучасної музичної мови.

Того ж 1969 року Іван Карабиць створює ще один зразок авторської інтерпретації фольклору. Тепер це вокальний цикл «Три пісні на народні тексти», перші два з яких взяті з тієї ж збірки багатоголосся, що і текст хору. Перша пісня «Ой глянь, мати» – весільна, що є частиною обряду розплітання коси і звучить подібно до плачу. Зміни в тексті автор робить аналогічно до попереднього хору: з другої строфи

виключено слова «Да й» і другий з двох рядків. Третя повністю випущена, до четвертої додано повтор трьох фрагментів: слова «розчешу», початку першої строфи «Ой глянь, мати» і ще раз «Ой глянь». Вільне поводження з текстом обумовлене бажанням підкреслити головне, уникнути дублювань – випущено «розчесала», «волосині», «колосині». Залишене слово «розчешу», воно вказує на невідворотність події. Збережені пестливі форми слів «волосиночку», «колосиночку», що підкреслюють ніжність і лагідність героїні. Інтерпретація мелодії у порівнянні з фольклорною розкриває особливості творчої лабораторії Івана Карабиця. У збірці тональність пісні *мі мінор* з однойменною перемінністю, розмір також змінюється. В авторській мелодії, підтриманій модерною гармонією, композитор зберігає тональний центр «*мі*», перемінність ритму і ладу, а також внутрішньоскладові розспіви, але тут їх набагато більше, що надає пісні особливої виразності. Суміжні тони – великі секунди на відстані малої – додають мелодії гнучкої примхливості. Початкова кварта тепер розгорнута догори та звучить впевнено. Переважно низхідні інтонації замінені вільнішими, хвилеподібними.

Структура мелодії з куплетності оригіналу (у всіх строфах по одній семитактовій побудові) трансформована у мінірондо *АВАСА* з кодою, що обрамлює твір повтором його початку. Кульмінація в 11-му такті з 18-ти втілює рішучість і нетерпіння героїні. Тільки в цьому місці на словах «розчешу я по волосочку» її дублює партія фортепіано. Динамічне згасання *f – diminuendo – mp* звучить як спроба самозаспокоєння. Початок з *p* і закінчення на *pp*, ремарка *tranquillo, dolente* дають уявити внутрішній стан жалібною пригніченості, адже наближається прощання з материнською оселею. Цілісність твору вже не порушує фермата з оригіналу – весілля почалось («посад» є важливим його елементом), роздуми не мають місця. У партії фортепіано в паузах співачки чотирикратно повторено вступний такт з незмінними акордовими дисонансами в оточенні завмерлих октав ніби короткий спогад, що невідступно повертає пам'ять.

Друга частина циклу – «Понад терном стежечка» – у збірці вміщена у розділі пісень про кохання. Зазвичай після весілля жінка співає колискову, а тут вона мріє про зустріч із «хлопійком» (юнаком, парубком), згадує матір, яка наділила її чорними «брівоньками». В першій пісні композитор позбувся

фермати, а тут, навпаки, додав дві в закінченні обох куплетів. Зупинки підкреслені синкопами, тому що стежечка «битая, битая, битая була». Другий куплет відрізняється перестановкою голосів у супроводі – паралельні квартсекстакорди переходять у бас, що асоціюється з вечірньою темрявою. В третьому куплеті інша мелодія, вона звучить нижче, тихіше, з грайливими 16-ми – починається побачення «з тим, хто її знатиме, то той цілуватиме». Раніше рівні «кроки» фортепіанної партії звучали синхронно з ритмом вокальної, тепер вони втрачають чіткість. Спів змовкає, ніби для того, щоб не заважати поцілункам. Третя строфа єдина, де слова залишено незмінними (в попередніх строфах було пропущено по одному повтору). Тепер усе важливе, бо коханий – «душа». Кода з уповільненням і третьою ферматою повторює закінчення останнього куплету на найнижчих звуках діапазону даної пісні, які сповнені любовного томління.

У назві останньої пісні циклу «Ой жур та кисіль» фігурує слов'янська народна страва – юшка на вівсяному відварі (білоруською «жур» значить кисіль). Це жартівлива танцювальна пісня про веселі розваги кумчика і кумасі-любасі. Такий неочікуваний фінал означає, що третій етап життя героїні проходить в легковажній пустотливості за відсутності глибокого почуття. Можливе також інше розуміння змісту циклу як окремих замальовок народного побуту. На користь першої версії свідчить така ознака циклу, як початок крайніх пісень подібною інтонацією – висхідна кварта з поверненням на секунду, що поєднує їх між собою. В останній пісні, як і в попередніх, фортепіанна партія насичена семантичними елементами. Стрімкий рух у супроводі першого куплету («занадвися мельник до мельнички») змінюється зображенням стрибків і притоптувань – танців кума з кумою. Обидва епізоди закінчуються «падіннями» – кластерами з буркотливими пасажами в басу. Такі комічні ефекти передвіщають кіномузику І. Карабиця, зокрема до анімаційних стрічок [3, с. 110].

Мелодія пісні грайлива, синкопована, у приспіві відбувається персоніфікація. Першою на *f* звертається жінка: «Ой кумчику-чику-чику і голубчику-чику-чику», і у відповідь вона чує: «а кумася-любася» на *p*. Кум освідчується в коханні таємно (вірогідно, їх з кумою різний сімейний стан впливає на ступінь відвертості). Приспів повторюється із варіантом супроводу, репліка кума звучить без форшлагових «підстрибувань»,

він тепер ніби ступає навшпиньках — октави чергуються з паузами. Остання фраза коди «із кумчиком напилася» супроводжується «зближенням» персонажів у зустрічному русі терцій з комічними форшлагами і заключним вигуком «Ой жур!». Ця гумористична жанрова сценка завершує цикл, в якому сучасною музичною мовою втілено образи давніх народно-поетичних текстів. Часова відстань не породжує анахронізму, вільне гармонічне мислення сприяє актуалізації фольклорної складової твору, початок і закінчення циклу на тональному центрі «*mi*» втілює елемент стабільності в розширеній ладовій сфері як поєднуючий фактор.

Через 16 років І. Карабиць знову звертається до фольклорної поезії. Опера-ораторія «Київські фрески», написана на вірші українських поетів і народні тексти, обидва з яких стали основою хорових розділів.

Третя частина твору має назву «Жагучої ночі Івана Купала» і являє собою «сакральне язичницьке дійство» [10, с. 2]. Відтворення частини обряду купальських ігрищ відбувається за участі двох жіночих хорів *a capella*, які повільно і тихо вступають на цифрі «7». Фантастичний колорит літньої ночі втілюють в октавному звучанні сопрано і другі альти в той час, як перші озвучують звертання до місяця, що не дасть їм заблукати. Другому хору відповідає перший, тема якого починається з обернення (септима замість секунди, широкий вольовий стрибок замість поступеневого руху), за ним слідує мотив, близький до «Щедрика». В обох голосах семизвукове заклинання повториться 4 рази, але в першому хорі воно переходить до других сопрано і транспоновано на квінту вище, подібно до експозиції фуґи. Тим часом другий хор, що починав епізод, переходить до вокалізу, чергуючи паралельні терції і унісони, *cresc.* і *dim.* висхідний і низхідний рух, трихорди та поступеневість, що в поєднанні з перемінним розміром створює образ неясних нічних тіней, які з'являються і зникають. Наступний епізод перегукування партій кожного з обох хорів, як і попередній, має квадратну побудову 4+4 такти, що трохи полегшило завдання диригента. Воно тут складне: сильні долі не співпадають, можливість орієнтуватись на партію оркестру (як, наприклад, у випадках аналогічних розбіжностей в «Дон Жуані» або в «Івані Сусаніні») відсутня. Враження хаотичності протягом усіх 35-ти тактів, що лишилось тут проспівати хору, компенсує ще один канон, тепер вже унісонний. Одночасно другий

хор повторює свій другий квадрат квартою вище, і починається реприза трьохчастинної композиції. На цифрі «13» перші альти першого хору співають першу тему в *мі мінорі*, як і на початку. Перші альти другого хору виконують її ж у доміантовій тональності як стрету, відступивши на один такт. Політональна реприза закінчується тонічним квартсекстакордом основної тональності *мі мінор*. Завдяки попередньому доміантовому проведенню теми у другого хору, *мі мінор* сприймається як дорійський. Терція тут відсутня, звучання «порожнє», воно розчиняється в тиші: *morendo* приводить до *ppp*. Обряд закінчився, читець проголошує: «Світанок встає з молодого похмілля». Тепер стає зрозумілою необхідність застосування надскладних імітаційних прийомів, що до того ж демонструють найвищий рівень майстерності, володіння усім арсеналом музично-виражальних засобів.

Глибина втілення композиторського задуму свідчить про те, що цей хор міг би виконуватися не тільки в постановці опери – вона була здійснена до 60-річчя Івана Карабиця, який тоді вже три роки як відійшов, і після цього не прозвучала жодного разу. Хор з третьої частини став би окрасою концертних програм, як і ще один, з четвертої. Його назва – «Весілля», тут змальовано інший епізод обряду, ніж у першій з «Трьох пісень на народні тексти», але в обох згадується животворна сила води: наречена співає, що «на її косу роса впала», а хор закликає: «крапни, крапни, дощику, з неба». Оркестрове звукозображення крапель дощу продовжується в супроводі хору низькими струнними і арфою. У чоловічих голосів звучать послівки-заклинання в перемінному розмірі, в діапазоні терції, тенори відгукуються у квінтовій імітації, альти вступають з тією ж мелодією ще на квінту вище. Аналогічно починають співати альти, але в них з'являється фрігійський відтінок – четверте проведення теми містить ладовий контраст. В наступному епізоді *a capella* чоловічі голоси вступають у квінту одночасно, те ж робить жіночий хор. Разом з оркестровим *tutti* зростає динаміка в хорі, високі жіночі та чоловічі голоси вступають в сексту з низькими, їх підтримує весь оркестр, і тільки контрабаси з віолончелями мають власну мелодичну лінію. Остання фраза хорового епізоду містить запрошення на весілля. Спочатку хор разом з оркестром продовжує попередню мелодію з новими словами. Тут знову з'являється типово фольклорна структура – пара періодичностей

(3+3+2+2 по тактах, *AABB* по мелодії). Останній епізод *a capella* звучить на новому варіанті трихорду і в новій фактурі: «чоловічій» квінті відповідає «жіноча», на квінту вища.

Текст останньої пісні циклу взятий зі збірки «Пісні Явдохи Зуїхи», як і однойменний цикл І. Карабиця, що поки чекає на виконання та дослідження. Звідти ж узяті тексти двох хорів з опери «Київські фрески». Мелодію весільної пісні, записаної від Явдохи Зуїхи, композитор замінює своєю, яка споріднена з календарними, і навіть включає інтонацію однієї з них.

**Висновки.** Твори Івана Карабиця на народні тексти становлять невелику, але важливу частину його спадщини. Першими зразками стали студентські роботи, що свідчили про активне вивчення фольклору. Але вже тоді перевагу композитор надавав не обробкам, а власним інтерпретаціям текстів – жанру, що набув поширення серед майстрів «нової фольклорної хвилі». Зрілі зразки подібного переосмислення в оперних хорах свідчать про подальшу активізацію даного процесу і цілеспрямовану трансформацію первинного матеріалу як за змістом, так і у мелодико-фактурному його втіленні, продиктованому новим контекстом. Таким чином, на основі запропонованого аналізу видно, як глибоко органічне втілення народних елементів – музичного і поетичного – трансформувався у творчості Майстра і провокує виконавців на ефективний підхід до її інтерпретації.

Глибинне осягнення фольклору і музично-громадська діяльність свідчать про те, що І. Карабиць «був справжнім патріотом – митцем і громадянином» [2].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. Іван Карабиць відомий і невідомий. *Музика*. 2020, 15 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyy-i-nevidomyy/>.
2. Голинська О. «У творчості був дуже різним: і філософським, і саркастичним, і ліричним, і драматичним...». *День*. 2020, 7 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-tvorchosti-buv-duzheriznym-i-filosofskym-i-sarkastichnym-i-lirichnym-i>.
3. Гордон Д. Спадкоємність творчого процесу в сім'ї Карабиців: кадри і звуки. *Українське музикознавство*. Київ, 2019. Вип. 45. С. 110.
4. Гуркова О. Претворение фольклорных источников в творческом мышлении современных украинских композиторов (на примере творческих поисков И. Карабица). *Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития*. Астрахань : Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. С. 267–273.

5. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. «Музичне мистецтво» ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.

6. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 285 с.

7. Мазуренко А. Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації фольклорного тексту. Проблеми етномузикології. *НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2013. Випуск 9. С. 182–188.

8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Клякса, 2012. 272 с.

9. Сенета Т. Роль творчості М. Д. Леонтовича у становленні української культури ХХ ст. *Молодий вчений*. 2017. № 4.2. С. 75–77.

10. Терещенко А. «Київські фрески» Івана Карабиця: задум-втілення-виконання. Львів : Музика, 1986. Вип. 4. С. 1–3.

#### REFERENCES

1. Berehova O. (2020, January 15). The famous and infamous Ivan Karabyts [Ivan Karabyts vidomyi i nevidomyi]. *Music [Muzyka]*. Available at: <http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyu-i-nevidomyu/> [Accessed 28 Febr. 2020] [in Ukrainian].

2. Holynska O. (2020, February 7). “In his creative work, he was very different: philosophical, sarcastic, lyrical, dramatic...” [„U tvorchosti buv duzhe riznym: i filosofskym, i sarkastychnym, i lirychnym, i dramatychnym...”]. *Day [Den]*. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-tvorchosti-buv-duzhe-riznym-i-filosofskym-i-sarkastychnym-i-lirychnym-i> [Accessed 28 Febr. 2020] [in Ukrainian].

3. Gordon D. (2019). The succession of the creative process in Karabits family: frames and sounds [Spadkoiemnist tvorchoho protsesu v simi Karabytsiv: kadry i zvuky]. *Ukrainian Musicology [Ukrainske Muzykoznavstvo]*. Kyiv, No. 45, p. 110 [in Ukrainian].

4. Hurkova O. M. (2013). The implementation of folklore sources in the creative thinking of modern Ukrainian composers (by the example of I. Karabits's creative searches) [Pretvorenje folklornyih istochnikov v tvorcheskom myshlenii sovremennyih ukrainskih kompozitorov (na primere tvorcheskih poiskov I. Karabitsa)]. *Musical semiotics: prospects and paths for development [Muzykalnaya semiotika: perspektivy i puti razvitiya]*. pp. 267–273 [in Russian].

5. Hurkova O. M. (2016). The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century [Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyny XX stolittia]. PhD in Art Criticism. NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

6. Kyianovska, L. (2017). The Garden of Songs of Ivan Karabyts [Sad pisen Ivana Karabytsia]. *Spirit and Letter [Dukh i litera]*, p. 250 [in Ukrainian].



7. Mazurenko A. (2013). Re-intonation as a phenomenon of interpretation research of folklore text [Pereintonuvannia yak fenomen doslidnytskoi interpretatsii folklornoho tekstu]. *Problems of ethnomusicology [Problemy etnomuzykolohii]*. No. 9. Kyiv, NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp. 182–188 [in Ukrainian].

8. Moskalenko V. (2012). Lectures on musical interpretation [Lektsii z muzychnoi interpretatsii]. Kyiv, Kliaksa, p. 30 [in Ukrainian].

9. Seneta T. (2017). The Role of M. D. Leontovych's creative work in the formation of the 20<sup>th</sup> century Ukrainian culture [Rol tvorchosti M. D. Leontovycha u stanovlenni ukrainskoi kultury XX st.]. *The Young Scientist [Molodyi vchenyi]*. No. 4.2, pp. 75–77 [in Ukrainian].

10. Tereshchenko A. (1986). “Kiev murals” by Ivan Karabyts: concept and incarnation [“Kyivski fresky» Ivana Karabytsia: zadum i vtilennia]. *Music [Muzyka]*. No. 4, p. 2. [in Ukrainian].

УДК 782.1/781.68+784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-18>**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](mailto:thensyao21@ukr.net)

## МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСАДИ ОБРАЗНОГО СИНТЕЗУ В ОПЕРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ХІХ СТОЛІТТЯ)

**Мета роботи** — доведення пріоритетної ролі музичної драматургії у здійсненні оперного образного задуму та діяння, розкриття тих особливих музично-композиційних механізмів, які забезпечують значення опери як актуального музично-драматичного феномену. **Методологія дослідження** зумовлюється поєднанням історичного, композиційно-аналітичного й естетичного підходів, передбачає поглиблення герменевтичного ракурсу оперознавства, зокрема запровадження й розвиток поняття реінновації як провідника епістемологічного методу. **Наукова новизна** зумовлюється дефініцією оперного образного синтезу, що тлумачиться як осередок музичної концепції оперного твору й основне художньо-естетичне завдання оперного жанру. Ідея образного синтезу розкривається як головний чинник оперної композиції у становленні змістових та формотворчих настанов російської класичної опери. Уточнюється значення колективного образного начала, що найчастіше презентується в позитивному актантному плані — як образ народу, постає «крапкою відліку» у побудові системи індивідуальних персонажних характеристик, зокрема в розподілі музично-тематичного матеріалу. **Висновки.** Запропонований у статті підхід до вивчення образної драматургії в опері дозволяє, по-перше, виявляти художньо-естетичну цілісність оперної композиції у процесі її еволюції та набуття типологічних рис, по-друге, засвідчувати основоположне значення музичного начала, музичних чинників побудови оперної форми, відповідно — затверджувати поняття музичної концепції як провідне для визначення природи оперного образного синтезу. Явище образного синтезу в опері розкривається у двох основних планах, колективному й індивідуальному, кожен із яких має власні механізми узагальнення та типологізації, залежно від жанрово-естетичної модальності оперної композиції. На основі поняття про музично-тематичний сценарій оперного твору пропонується поглиблений аналітичний підхід до музично-інтонаційного змісту оперного образу.

**Ключові слова:** оперний образний синтез, оперний жанр, музична концепція опери, історична традиція, російська класична опера, реінновація.

*Chen Xiao, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Music-dramaturgic fundamentals of imaging synthesis in the opera (based on Russian opera of the XIX century)**

**Research objective** of the study is to prove the priority role of musical drama in the implementation of opera figurative design and action, the disclosure of those special musical-compositional mechanisms that ensure the importance of opera as a topical musical-dramatic phenomenon. **The methodology** of work is determined by a combination of historical, compositional-analytical and aesthetic approaches, provides for the deepening of the hermeneutic perspective of opera, in particular the introduction and development of the concept of reinnovation as a leader of the epistemological method. **The scientific novelty** is determined by the definition of opera image synthesis, which is interpreted as the center of the musical concept of the opera and the main artistic and aesthetic task of the opera genre. The idea of figurative synthesis is revealed as the main factor of opera composition in the formation of semantic and formative guidelines of Russian classical opera. The significance of the collective figurative principle is clarified, which is most often presented in a positive actant plan – as an image of the people, it appears as a “starting point” in building a system of individual character characteristics, in particular in the distribution of musical thematic material. **Conclusions.** The approach to the study of figurative drama in opera proposed in this article allows, firstly, to reveal the artistic and aesthetic integrity of opera composition in the process of its evolution and acquisition of typological features, and secondly, to testify to the fundamental importance of musical beginnings, musical factors – to affirm the concept of musical concept as leading to determine the nature of opera image synthesis. The phenomenon of figurative synthesis in opera is revealed in two main planes, collective and individual, each of which has its own mechanisms of generalization and typology, depending on the genre-aesthetic modality of the opera composition. Based on the concept of musical-thematic script of the opera, an in-depth analytical approach to the musical-intonational content of the opera image is proposed.

**Key words:** opera figurative synthesis, opera genre, musical concept of opera, historical tradition, Russian classical opera, reinnovation.

**Актуальність теми дослідження** та предмета статті зумовлюється образною своєрідністю оперної творчості та феномену оперного діяння, які потребують спеціального поглибленого вивчення. Незважаючи на наявність досить широкого кола літератури, присвяченої оперному мистецтву (див., наприклад: [2; 7; 8]), немає музикознавчих праць, у яких із належною точністю визначалася б специфіка здійснюваного в опері оперного синтезу. І головною причиною даної ситуації вважаємо те, що більшість дослідників «зупиняються» на звичній констатації способів та проявів того видового художнього

синтезу, який лежить в основі оперного жанру, тобто задовольняються констатацією так званого «синтезу мистецтва», який сприймається як головна передумова оперної творчості.

Погоджуємось із тим що опера є синтетичною мистецькою формою, пропонуємо виходити з її основоположних музичних якостей, що є першопричиною включення до жанрової оперної сфери й інших художньо-виразових систем (видовищно-театральна, сценографічна, вербально-поетична, візуально-динамічна, жестова тощо), що слугують більш повному та широкому, дієвому донесенню й роз'ясненню саме *оперного музичного смислу*. Даний підхід жодним чином не заперечує того факту, що нові оперні музичні артикуляційні властивості народилися на ґрунті поетичного слова та в союзі з ним; навіть більше, наявна музикознавча література, присвячена питанням взаємодії поетичного та музичного інтонування (див.: [4; 6; 7]), здатна підтвердити ідею провідної ролі музичного образу у взаємодії словесно-поетичного та музичного (вокальне й інструментальне) висловлення. Тобто саме музичний образ є головним джерелом тієї художньої енергії, яка зумовлює залучення та перетворення вербального художнього матеріалу шляхом «підключення» до музично-драматургічного процесу.

**Мета дослідження** – доведення пріоритетної ролі музичної драматургії у здійсненні оперного образного задуму та діяння, розкриття тих особливих музично-композиційних механізмів, які забезпечують значення опери як актуального музично-драматичного феномену.

Звернення до оперної творчості російських композиторів класичної для історії російської музики доби, ХІХ ст., пояснюється декількома причинами. По-перше, саме російська оперна школа названого періоду відкриває особливий оперний тип слова, яке входить до сукупного художнього матеріалу опер; по-друге, у російській опері народжується система музично-композиційних зв'язків, що може бути уподібнена за логічними функціями сюжету літературного твору, тобто виникає новий іманентно-музичний, але такий, що вбирає деякі принципи словесного логосу, тип драматургії; по-третє, саме на музичній основі створюються синтетичні за естетичними та художньо-смысловими ознаками оперні образи, які стають класичними взірцями, тобто еталонами, оперної драматургії.

**Наукова новизна** статті зумовлюється дефініцією оперного образного синтезу, що тлумачиться як осередок музичної концепції оперного твору й основне художньо-естетичне завдання оперного жанру. Ідея образного синтезу розкривається як головний чинник оперної композиції у становленні змістових та формотворчих настанов російської класичної опери. Уточнюється значення колективного образного начала, що найчастіше презентується в позитивному актантному плані – як образ народу, постає «крапкою відліку» у побудові системи індивідуальних персонажних характеристик, зокрема в розподілі музично-тематичного матеріалу.

**Виклад основного матеріалу.** Уже широко визнаним можна вважати той факт, що музичне мистецтво здатне глибоко корелювати з людською свідомістю, виявляти її процесуальні сторони в новому художньо-часовому вимірі, надавати нового значення й самому усвідомленню часу. Звідси виникає особливий досвід пізнання часу та смислу як єдиного процесу, що визначає власну епістемологію музичної мови: на засадах музично-виразової системи упредметнюються явища, що не підлягають жодній іншій концептуалізації, зокрема час, смисл, розуміння, переживання, почуття, естетичне відношення, внутрішня форма думки тощо, тобто ті ідеальні «речі», поза якими людське існування та людська культура неможливі. Важливим чинником у побудові музичного образ, як ідеального й упредметненого водночас, як і головним засобом створення часової континуальності музики, є інтонаційно-мелодичний лад.

Як слушно зазначає О. Петрова [9], музичний образ має реальну здатність проникати в саму серцевину життєвого процесу, охоплювати й передавати людське переживання в його первинності й безпосередності, що практично недоступно жодному іншому виду мистецтв, причому важливим чинником тут постає єдність та нероздільність музичного звучання, континуумність та континуальність музичного висловлення. Музика слугує прилученню людини до вищого буття, вносить додатковий смисловий вимір в її існування, також надає можливості випробовувати різні емоційно-психологічні стани свідомості, ставлення до реальності та розуміти позиції стосовно неї. Створені музикою художньо-символічні інструменти стають важливою складовою частиною зберігання та трансляції досвіду розуміння, як від однієї творчої особистості до іншої, так і від однієї історичної спільноти до іншого історичного

часу. Таким чином музична мова, весь виразовий лад музики слугують безперервній передачі й нарощуванню пізнавально-ціннісного досвіду людини, а також удосконаленню мистецьких форм, у яких зберігається і розвивається далі цей досвід, що і є суттю *реінноваційного процесу* в галузі мистецтва.

Дане *явище реінновації* підштовхує до застосування герменевтичного підходу у вивченні музично-театральних, передоперних та власне оперних форм, оскільки між ними, особливо в річищі певної національної традиції, наявні тісне наслідування, смислова та технологічна естафета.

Як виявляють деякі роботи сучасних китайських дослідників [3; 5], для становлення оперного методу російських композиторів особливо важливою була саме дана історична естафета ідей та форм, що вела від ранніх форм театру у прадавніх слов'ян, від народної творчості, обрядів і свят часу общинно-родового ладу до народного та придворного театрів, з виставами, що мали змішаний синкретичний характер, часто будувалися на перетині пантоміми, співу, танців, «ігрищ» та інструментальних інтермедій тощо. Слушно зазначається, що суто народним ігрищам, зокрема унікальному східному явищу *скоморошества*, у російській культурі протистояли церковні театралізовані дійства, насичені релігійною містиккою, які перебували під впливом західноєвропейської церкви й літургічної драми.

Даний *синтез культурних традицій* зберігається в різних формах російського театру й надалі, стає базовим для всіх інших видів та способів образного синтезу. У даному напрямі розвивався так званий «шкільний театр», традиція якого виникла в духовних навчальних закладах ще в XV ст. та який виконував важливу дидактичну роль: п'єси створювалися за зразком європейських міраклів, включали основну частину як «серйозну» (історична трагедія, алегорична драма) та додаткову інтермедійну як «веселу» (сатиричні побутові сценки, нерідко з політичним акцентом). Таким чином відкривається шлях *естетично-родового синтезу* епосу або драми та комедії, що також постає типологічним для досвіду російської опери.

Першу третину XIX ст. прийнято називати в історії російської музики «доглінкінським періодом» саме тому, що це був час поступового становлення композиторської й виконавської оперної школи, і дуже стрімко, з появою творів М. Глінки, російська опера сягає рівня класичних взірців європейської музичної творчості.

В основі відкриттів – реінновацій – М. Глінки – глибинне авторське засвоєння мови західноєвропейської музики, починаючи від творів К.В. Глюка і В.А. Моцарта й завершуючи західноєвропейськими сучасниками цього російського митця. Саме на основі *синтезу музично-мовленнєвих складових частин, образних планів академічної західноєвропейської та народної й міської побутової російської музики* М. Глінка розроблює музичну концепцію – як провідний жанровий вимір – російської опери.

Варто наголосити, що він відштовхується від ідеї естетичного синтезу, коли в «Івані Сусаніні» («Життя за царя») спирається на тип історичної епіко-драматичної опери, а в «Руслані й Людмилі» – на тип міфологічно-легендарної лірико-епічної. Причому в обох операх головна естетична й сюжетна ідея реалізується завдяки *музично-тематичному «сценарію»*, єдиному музично-драматургічному плану. Саме тому М. Угрюмов пропонує розглядати композиційні функції теми хору епілога в опері «Іван Сусанін» у драматургічному плані, оскільки вона є логічним підсумком розвитку тематичного матеріалу, результатом завершального здійснення образно-технічної концепції, а «уся концепція опери – не що інше, як грандіозна ретроспективна розробка (цієї – Ч. С.) теми від кінця до початку» [11, с. 32].

Такий композиційний задум, що охоплює не тільки принципи музично-тематичного становлення, але й розгортання ідеї загалом, постає інноваційною рисою глінкінської епічної поетики; але він відновлюється і саме як шлях до фінального образного синтезу, що впливає на тлумачення всіх персонажно-індивідуальних образів, у творчості як М. Римського-Корсакова, так і М. Мусоргського, стає *сталюю реінноваційною рисою жанрового методу* обох даних майстрів, незважаючи на їхню стильову відмінність.

Так, М. Римський-Корсаков особливу увагу приділяє складним перехідним моментам у сценічному житті персонажів, що дозволяють відкривати сутність їхніх характерів шляхом запровадження ефекту спогаду – переживання, переосмислення минулих подій. Опера-пролог «Бояриня Віра Шелога» є монологом – спогадом про фатальну зустріч героїні з Іваном Грозним; монолог Сальєрі в опері «Моцарт і Сальєрі» є спогадом про творчий шлях і зустрічі з В.А. Моцартом; у «Псковитянці» розповідь-спогад Токмакова про народження Ольги визначає її

долю, її приреченість; експозиція фантастичної сфери у «Травневій ночі» здійснюється в розповіді Левка про Панночку та злу відьму; в опері-балеті «Млада» зав'язка дії виноситься за межі основного композиційного розвитку сюжету, як розповідь-спогад на початку опери, що відбувається в діалозі Мстивоя і Войслави; нарешті, доля Сервилії виявляється не прямим шляхом, а зі спогаду Егнатія, а остання дія «Китежа» є своєрідним спогадом-відлунням про реальний світ людей та минуле буття Февронії. В основі оперної концепції – музично-драматургічні прийоми та форми, вокально-інструментальні тематичні утворення, що фіксують найбільш дієві інтонаційні засоби та ключові мотивні моменти.

Провідна роль саме музично-драматургічних засобів яскраво виявляється в опері «Іван Сусанін» у разі зіставлення російського й польського «таборів»; тут для М. Глінки найбільш істотним, на погляд М. Угрюмова, є те, що композитор не просто створював «етнографічно достовірну музику», а формував «польський національний музичний стиль», рівноцінний «російському національному музичному стилю» [11, с. 78]. За спостереженням М. Угрюмова, тільки у Ф. Шопена М. Глінка міг запозичити трактування полонезу як героїчної музичної поеми, утіленої в концертно-симфонічному масштабі. Автор зауважує, що «<...> те, що особливо йому (Глінці) полюбилося в Шопена, композитор приблизно цитував, мовби переказував своїми словами, не побоюючись докорів у нібито запозиченні. Такий, наприклад, урочистий початок другої пропозиції основної теми Полонезу (вступ усього оркестру), що разуче нагадує подібний і в образному плані початок знаменитого шопенівського полонезу Ля-мажор. І водночас це типовий глінкінський стиль – російська музика про Польщу» [11, с. 80]. Так виникає специфічний прийом музичної алюзії, що веде до формування в опері М. Глінки особливої *оперної музичної полістилістики* – як способу музично створити й водночас розкрити смислову складність художнього образу.

Такий інтонаційно-тематичний метод побудови оперної композиції, розроблений М. Глінкою, утілювався не тільки в «Житті за царя», але й в «Руслані і Людмилі», тобто він набуває наскрізного типового характеру, дозволяє вказувати на наслідування композитором того принципу «психологічного реалізму», який був відкритий В.А. Моцартом у низці оперних



творів, але найбільше в «Дон Жуані», тому виступає продовженням *тенденції реінновації*, яка сприймається як *генетична типологічна риса оперної поетики*, тобто як *вираження специфічної «пам'яті жанру»*.

М. Глінка успішно вирішує як головне жанрове оперне завдання проблему музичної автономії оперної форми, таким чином іде в бік дійсної музичної драми, тобто твору, у якому музика визначає головний зміст – провідні образні реалії, а музичний текст, музична концепція набувають рис сюжетної ясності та логічної завершеності, переконливості. Цьому значною мірою сприяє широко розвиваний прийом «узагальнення через жанр», який в умовах оперної дії перетворюється також на прийом персоніфікації, образного виокремлення, конкретизації, зокрема – як зіставлення вокально-пісенної та моторно-танцювальних інтонаційно-стилістичних сфер у характеристиках двох колективних етнічних начал.

Отже, оперна ідея зіставлення двох народів знаходить буквально музичне втілення, а прийоми інтонаційно-тематичної драматургії здійснюються на новий рівень образної значущості, набувають нової концепційної вагомості. Головним, навіть кульмінаційним, моментом образного синтезу, здійснюваного М. Глінкою в цій опері, постає музично-тематичний матеріал партії Івана Сусаніна, що й робить даного персонажа центральною постаттю в галереї оперних персонажів, адже всі провідні монотеми і лейттеми опери інтонаційно взаємодіють у даній партії.

Відомо, що оперний метод М. Глінки не лише був підхоплений М. Мусоргським та М. Римським-Корсаковим, а і впливав на творчість О. Серова, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Танєєва й інших. Головними класичними настановами російської опери, що успадковувалися від М. Глінки та розвивалися далі, були: сприйняття опери, за її загальножанровими та драматургічними якостями, як історичного феномену, що впроваджує саме історичну художньо-естетичну свідомість; прагнення до створення національної оперної символіки як синтетичної, але з опорою саме на музичний матеріал; розуміння оперного образу й образного синтезу в опері як музично-тематичного процесу, що має константні та змінні елементи, але загалом відкриває динамічну сутність оперного образу як відповідного до живої сутності людського характеру.

До найбільш специфічних, показових для російської опери, також до найбільш розвинених та складних, багатоскладових треба віднести образ народу, у якому здійснюється найвищий естетичний та музично-тематичний синтез. Слова М. Мусоргського «Я розумію народ як велику особистість, одушевлену єдиною ідеєю», що були в передмові до першого видання клавіру «Бориса Годунова», мали право розділити всі російські оперні композитори, починаючи з М. Глінки; у цьому сенсі М. Мусоргський сформулював загальну методичну настанову російської класичної опери, що звертається до історичної теми і на її основі здійснює естетичний та композиційний, передусім музично-композиційний, синтез. «Велика особистість» у російській історичній опері – це і колективний збиральний образ, і окремі його персоніфікації, «корифеї» від «хору» колективної народної свідомості; вона поєднує ідею соборності з мотивом героїчного вчинку, самопожертви заради загального – народного – блага, тому передбачає два/дві рівні/сфери музично-інтонаційного втілення-концептуалізації.

Перший із них має виступати еквівалентом поняття «соборна єдність», «ми», «національна спільнота», навіть «людський світ взагалі» (але в переломленні крізь призму певного національного умогляду).

Інший розриває позитивну сутність, позитивні особистісні психологічні якості окремих персонажів, призначених виступати протагоністами головної ідеї, тому дещо дзеркальних стосовно неї – саме в музичному сенсі, тобто в музично-інтонаційному вираженні та за семантичними функціями, зокрема в тембро-динамічному поданні та фактурно-ситуативних позиціях.

Навіть за ускладнення та драматизації образу народу, розшарування його характеристик та надання йому нового трагічного відтінку, як це відбувається у творчості М. Мусоргського, зберігається загальне позитивне сприйняття *ідеї народу як ідеї колективної свідомості*, що в історичному сенсі є важливішою та більш могутньою, аніж індивідуальна й окрема. У цьому виражається вплив *первинної епічної настанови* оперного жанру, що презентує феномен пам'яті та ціннісно-меморіальний план культурної історії, зокрема пов'язаної із системою християнських вірувань, що мають фундаментальне значення для російської національної свідомості. Звідси й двоїстість образу Бориса Годунова з однойменної опери

М. Мусоргського, Івана Грозного із «Псковитянки» М. Римського-Корсакова, багатьох інших провідних персонажів російських опер, що *персоніфікують образ влади, водночас претендують на залучення до низки жертвовних особистостей*, які керуються релігійними соборними потребами.

У процесі аналізу таких *символічних персонажів* з'ясується, що вони мають власну стильову динаміку, але їхні взаємини з колективним збиральним образним началом, яке завжди має місце в історичній опері, є досить сталими: це своєрідний діалог розтотоження, що завершується або злиттям-примиренням (в операх М. Глінки і М. Римського-Корсакова), або відділенням і трагічною загибеллю (в операх М. Мусоргського).

З музичного боку колективне начало спирається на *ораторіально-хоровий комплекс* (що має місце і в разі його символізації в окремому персонажі), залучає всі різноманітні складові частини текстової сфери ораторіальності, яка складалася впродовж декількох століть у західноєвропейській та російських музичних традиціях; індивідуальні й особистісно поглиблені окремі характеристики розвивають *мелодійну ліричну сферу*, опосередковують як вокальний, так і інструментальний мелос, але з його перетворенням, з інтонаційною інтеграцією його на основі оперного вокально-голосового звуковидобування, тобто з уже специфічною оперною артикуляцією-подихом.

**Висновки.** Запропонований у статті підхід до вивчення образної драматургії в опері, як у межах окремого оперного твору, так і на рівні оперного жанру загалом, дозволяє, по-перше, виявляти художньо-естетичну цілісність оперної композиції у процесі її еволюції та набуття типологічних рис, по-друге, засвідчувати основоположне значення музичного начала, музичних чинників побудови оперної форми, отже, затверджувати поняття музичної концепції як провідне для визначення природи оперного образного синтезу. Явище образного синтезу в опері розкривається у двох основних планах, що мають тісний взаємозв'язок та спільну композиційну динаміку, тобто рівноважні драматургічні функції: колективну й індивідуальну. Кожен із цих планів має власні механізми узагальнення та типологізації, залежно від жанрово-естетичної модальності оперної композиції. Водночас для кожного з них головним способом експлікації образного змісту – смислових

показників оперного образу – є музичний тематизм, зокрема способи стилістичної побудови оперних мелодій, що дозволяє обговорювати своєрідний музично-тематичний сценарій оперного твору та пропонувати поглиблений аналітичний підхід до музично-інтонаційного змісту оперного образу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX в. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
2. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1981. 344 с.
3. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве (на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра) : автореф. дис. ... канд. искусствoved.: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 23 с.
4. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX в. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
5. Дун Сіньюань. Семантика оперного образу у творчості М.А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій : дис. ... канд. мист. (докт. філософії): 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.
6. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран / общ. ред. Б. Ярустовского. Москва : Музыка, 1965. 354 с.
7. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 523 с.
8. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера. Москва : Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
9. Петрова О. Природа музыкального образа : автореф. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Чебоксары, 2007. 30 с.
10. Соловцов А. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1984. 399 с.
11. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.

### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1979). Russian music of the XIX and early XX centuries. Leningrad : Music, Leningrad. otdel. [in Russian].
2. Asafiev, B. (1981). About the opera. Selected articles. Leningrad : Music [in Russian].
3. Wang, Qiong.(2008). National and cultural traditions in vocal and stage art (on the example of Beijing musical drama and Russian opera house): author. ...candidate of art history; spec.: 24.00.01 – theory and history of culture. St. Petersburg [in Russian].
4. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classical romance of the XIX century. Moscow: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

5. Dong, Sinyuan. (2019). Semantics of the opera image in the works of M. A. Rimsky-Korsakov: dialogue interpretation. Dis. ... cand. art. (Doctor of Philosophy); fach – 17.00.03 –musical art. Odessa [in Ukrainian].

6. Intonation and musical image: articles and studies of musicologists of the USSR and other socialist countries; total ed. B. Yarustovsky. (1965). Moscow : Muzyka [in Russian].

7. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M. : Muzgiz [in Russian].

8. Opera librettos. (1971). A summary of the contents of the operas. Russian opera. Moscow: Music, Vol. 1. [in Russian].

9. Petrova, O. (2007). The nature of the musical image: author. ... Candidate of philosophical sciences; spec .: 09.00.01 – ontology and theory of knowledge. Cheboksary [in Russian].

10. Solovtsov, A. (1984). N.A. Rimsky-Korsakov. Essay on life and work. Moscow: Muzyka, [in Russian].

11. Ugrumov, N. (1987). Opera M.I. Glinka “Life for the Tsar”. Manuscript. Krivoy Rog [in Russian].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-19>**Ян Фейюй**

ORCID: 0000-0002-2542-5828

аспірант кафедри образотворчого мистецтва,  
музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
імені А. С. Макаренка  
fejujan383@gmail.com

## СПЕЦИФІКА ТВОРЧИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ У СИСТЕМІ «КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ – СЛУХАЧ»

**Мета роботи** – дослідити особливості комунікативної взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності: композитором – виконавцем – слухачем. **Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять діалектична та системна методології, що застосовуються в області культурологічних досліджень. Використано загальнонаукові та логічні методи аналізу, синтезу, індукції та дедукції, історичного і компаративістського дослідження проблеми. **Наукова новизна.** Виявлено, що в даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньо-творчої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності. Доведено, що гармонічне злиття композиторської та виконавської творчості, яка дає можливість проявитися художньому задуму, закладеному в музичному творі, виразитися в життєвому переживанні, які творчо втілюються музикантом-виконавцем, є необхідною умовою для естетичного впливу музики на свідомість слухача та втілення цілісної естетичної взаємодії композитора, виконавця та слухача. **Висновки.** Елементи тріади «композитор – виконавець – слухач» перебувають у взаємозв'язку та взаємозалежності, являють собою єдину, цілісну систему. Виконавська творчість відображає будь-які соціально-психологічні зміни, смаки слухачів та їхні естетичні потреби. Її сприйняття пов'язано зі змінами, що відбуваються в музично-виконавському мистецтві. Так, зміни у слухацькому сприйнятті є наслідком зміни умов перебігу виконавського процесу під впливом техніко-комунікативних засобів та якісно новим типом інтерпретації, який виник у зв'язку із цим.

**Ключові слова:** композитор, виконавець, слухач, музична комунікативна взаємодія, слухацьке сприйняття, науково-технічний прогрес.

*Yang Feiyu, Postgraduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*

**The specifics of creative relationships in the system “composer – performer – listener”**

**Research objective.** The purpose of the work is to explore the features of communicative interaction between subjects who create, distribute and consume musical values: composer – performer – listener. **The methodology.** The methodological basis of the study are dialectical and systemic methodologies used in the field of cultural studies. General scientific and logical methods of analysis, synthesis, induction and deduction, historical and comparative research of the problem are used. **The scientific novelty.** It is revealed that this triad reflects the main subjects of the formed system of musical communication, which on the basis of intonation-semantic connections form the branch of musical communication and create conditions for artistic and creative interaction between subjects who create, distribute and consume musical values. It is proved that the harmonious fusion of composition and performance, which allows to express the artistic idea embedded in the musical work, to express the experiences that are creatively embodied by the musician-performer, is a necessary condition for the aesthetic impact of music on the listener’s – consciousness – listener. **Conclusions.** The elements of the composer-performer-listener triad are in a certain relationship and interdependence, representing a single, integral system. Performance reflects any socio-psychological changes, tastes of listeners and their aesthetic needs. Its perception is related to the changes taking place in the art of music. Thus, changes in the listener’s perception are a consequence of changes in the conditions of the performance process under the influence of technical and communicative means and a qualitatively new type of interpretation that has arisen in this regard.

**Key words:** composer, performer, listener, musical communicative interaction, listener perception, scientific and technical progress.

**Актуальність теми дослідження.** У музичній культурі складалась багата теоретична база, що включає теорії, знання й ідеї, пов’язані з питаннями художнього виконання. Водночас залишається маловивченою комунікативна функція музичного виконавства. На наш погляд, головна причина цього полягає в розгалуженні музикознавчих досліджень щодо комунікативних чинників виконавського мистецтва, що вивчаються як виконавською теорією, зорієнтованою на комунікативну ланку «виконавець – композитор», так і музичною соціологією, чії дослідження спрямовані на вивчення відносин «виконавець – слухач».

Виконавська творчість перебуває в тісному взаємозв’язку із процесами естетичного виховання і стає однією з актуальних тем сучасної культури, яка змушує дослідників міркувати про

природу виконавської діяльності, її закономірності та специфічні риси. Музикознавчої інтерпретації ця проблема набула у працях Б. Асаф'єва [1], Б. Яворського [14], В. Медушевського [8] й інших. Багато естетичних проблем музично-виконавського мистецтва розглядаються у критико-теоретичних роботах музикантів: Є. Назайкінського [11], Г. Когана [6] й інших.

Виконавська творчість перебуває в тісному взаємозв'язку із процесами естетичного виховання і стає однією з актуальних тем сучасної культури, яка змушує дослідників міркувати про природу виконавської діяльності, її закономірності та специфічні риси. Музикознавчої інтерпретації ця проблема набула у працях Б. Асаф'єва [1], Б. Яворського [14], В. Медушевського [8] й інших. Багато естетичних проблем музично-виконавського мистецтва розглядаються у критико-теоретичних роботах музикантів: Є. Назайкінського [11], Г. Когана [6] й інших.

**Мета дослідження** – вивчення особливостей взаємовідношень у системі музичної комунікації, що утворюють область музичного спілкування й організують умови для художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують, споживають музичні цінності; аналіз умов та змін, що відбуваються в музично-виконавському мистецтві під впливом технічних засобів, аналіз їхнього впливу на слухацьке сприйняття.

**Виклад основного матеріалу.** Усі зміни, що відбуваються як безпосередньо в самому виконавському процесі, так і в його результатах, впливають на естетичне і художнє сприйняття слухачів. Оскільки метою будь-якого творчого процесу є вплив на глядача / слухача / читача, то є необхідним аналіз естетичної взаємодії «композитор – виконавець – слухач».

Відомо, що у процесі композиторської творчості народжуються твори, які існують у вигляді цілісної музичної композиції лише у формі акустичного звучання. Музична композиція має бути особливим чином зафіксована в нотному тексті, який згодом знаходить своє чуттєво реальне звучання в тимчасовій єдності виконавської конкретизації й активної слухацької співучасті. М. Метнер зазначав: «Справжнє натхнення автора його музичним генієм і натхнення слухачів авторським натхненням і є справжня музика» [9, с. 94]. Автор мав на увазі, що музика стає справжнім святом тільки тоді, коли здійснюється «узгодження душ», до якого прагнуть слухач і композитор. М. Метнер аналізував твори композиторів-класиків і відзначав, що «автор не задовольнявся лише зовнішньою



узгодженістю себе з публікою (дешевим, гучним успіхом), але ототожнював себе і із самою музикою і її законами, та й публіка ждала не однієї лише «сенсації», а справжнього свята злагодженості, у якому розчиняються і забуваються всі індивідуальні розбіжності» [9, с. 96].

Отже, вважаємо доцільним розглянути питання щодо естетичного впливу музичних творів на слухача. Відомо, що естетичне сприйняття слухачем будь-якого художнього твору є реалізаційною ланкою у процесі його функціонування. Спочатку воно (естетичне сприйняття) детермінує творчий процес художника. Слухач присутній як у процесі творчості композитора, так і у процесі творчості виконавця, визначає спрямованість їхньої діяльності. Як зазначає Г. Коган, «в основі будь-якої культури лежить культура сприйняття. Там, де вона не розвинена, не може бути жодної культури» [6, с. 214]. Зміна естетичних смаків і потреб публіки зумовлює зміну у творчому процесі художника. Артист орієнтується на слухача і на його естетичні запити, які є наслідком певної художньо-естетичної обстановки, варіює як інтерпретацію кожного окремого музичного твору, так і всього репертуару загалом. Слухач є свого роду камертоном, за яким «налаштовує» свою творчість виконавець. У результаті постійного контакту з публікою в інтерпретатора створюється певна модель слухачького сприйняття, яка постійно коригується, реагує на найменші зміни в ціннісних орієнтаціях аудиторії. Є. Назайкінський вважає, що кожна інтерпретація залежить від трьох аспектів: «вгаданого композиторського задуму, своєї фантазії і волі, слухачької уваги і художньої реакції аудиторії» [11, с. 96]. Автор підкреслює, що основним орієнтиром для виконавця є реальне сприйняття.

Сприйняття тієї самої інтерпретації може бути різним залежно від того, до якого типу належить слухач. Якщо брати відмінність між сприйняттям музики знавців і любителів загалом, то передусім необхідно відзначити відмінність у типі мислення професіоналів і аматорів, а звідси і в самому підході до виконуваного музичного твору. В аналізі професіоналів домінують певні логічні категорії, якими вони оперують у своїй оціночній діяльності. Вони аналізують прослухану ними інтерпретацію музичного твору, спираючись на свої мистецтвознавчі знання, ґрунтуючись на них. Якщо композитор під час створення нового музичного твору більше уваги приділяє логіці гармонійного і мелодійного розвитку, формі твору,

техніці письма, то виконавець акцентує свою увагу на трактуванні твору, порівнює його з раніше сприйнятими інтерпретаціями даної композиції, виокремлює деталі, які цікавлять його як виконавця тощо. Любитель-слухач сприймає музичний твір загалом, не фіксує деталей, піддаючись загальному емоційному настрою як твору, так і виконавця. Окрім того, виконавець осягає художній зміст музичного твору у процесі сприйняття для того, щоб об'єктивувати його, любитель-слухач осягає його тільки у своїй свідомості. Однак відмінність у процесах сприйняття любителів і професіоналів не знімає загальних закономірностей принципів сприйняття, у процесі якого відбувається і зворотний вплив – вплив творчості художника на еволюцію естетичних смаків, загальне естетичне виховання публіки.

Говорячи про проблему сприйняття, звернемося до думок Б. Яворського. Звернемо увагу на його класифікацію слухачів, які тією чи іншою мірою здатні сприймати музичні ідеї, що передаються їм від композитора через виконавця. У цьому аспекті виділімо два типи найбільш підготовлених слухачів. До першого типу належать ті, хто «робить відмінність між творами лише остільки, оскільки вони дають більший або менший простір свавіллю виконавця, і ті твори, які чомусь це свавілля не допускають, відносяться цією публікою до розряду наукової, серйозної, музики» [14, с. 96]. Справді, нерідко можна спостерігати, що енергія особистості виконавця, його ефектно-віртуозне самовираження затуляють собою «істинний лик» музичного твору. Найціннішим та рідкісним можна назвати той тип слухача, який здатний гармонійно злитися з композитором і виконавцем, оцінити їх і долучитись до їхнього спільного прояву, «отримати ті ж відчуття переживань, забезпечивши їх у кожній окремії особі слухача властивими лише йому одному індивідуальними особливостями» [там само].

Слухачке сприйняття залежить і від змін, що відбуваються в музично-виконавському мистецтві. Так, з виникненням технічних мистецтв і розвитком технічних засобів необхідність аналізу умов і змін виконавського процесу призводить до необхідності аналізу і сприйняття слухачем результатів цих змін. Унаслідок впливу техніко-комунікативних засобів змін зазнають не лише виконавський процес і результат цього процесу, а й умови сприйняття, соціально-естетична інтерпретація слухача, його естетична оцінка.

Оскільки «науково-технічний прогрес є найважливішою умовою широкого розповсюдження художніх творів і засвоєння їх масами» [3, с. 149–150], то цілком зрозумілий науковий і практичний інтерес до даних проблем у сфері функціонування засобів масової комунікації, який виникає як результат об'єктивного зростання впливу технічних засобів на процес естетичного сприйняття. Отже, естетичне сприйняття, як соціально-історичне явище тісно пов'язане з науково-технічним прогресом у житті суспільства, оскільки завдяки його впливу змінюється і сам спосіб сприйняття твору мистецтва.

Як зазначає Н. Яранцева, усі засоби тиражування (як-от звукозапис), істотно впливають на специфіку сприйняття музичного твору. Вона пише: «Навіть там, де масове тиражування майже не змінює художньої фактури твору (стереофонічний запис і трансляція музики, нові засоби живопису) відбуваються істотні зміни у сфері сприйняття: втрачається гострота враження, звикання веде до спрощення образу» [15, с. 39]. Автор доходить висновку, що це – особливість сприйняття, яку неможливо усунути, а до якої можна лише пристосуватися.

Найбільші зміни у структурі слухацького сприйняття, які виникають під впливом технічних засобів, спостерігаються у процесі безпосереднього спілкування слухача із записаним музичним твором. Тут можна виділити кілька чинників, які безпосередньо впливають на слухацьке сприйняття.

Перший чинник – це відсутність зорових вражень від виконання. Так, важливим компонентом концертної обстановки є наявність зорового образу артиста на сцені, який володіє цілим комплексом засобів виразності, що виконують певну сугестивну роль. Художній образ, який виникає у слухача під час прослуханого запису музичного твору, менш підпорядкований логіці й емоційним впливам виконавця, бо в такому разі він позбавлений цілої гами виразних засобів: носія змістовно-смыслового аспекту вокального твору, яким є сценічний образ.

Другий чинник пов'язаний із тим, що звукозапис не передає всі аспекти прояву особистості виконавця, той емоційний посыл, який іде від нього до слухачів. Можемо відзначити, що цей чинник має досить суттєвий вплив на структуру слухацького сприйняття, адже тут постає питання певного акустичного простору, у якому поширюються невидимі прояви особистості виконавця.

Третій чинник, який впливає на слухацьке сприйняття записаного музичного твору, — це відсутність колективного слухання. Цей чинник створює певну психологічну акустику, із впливом багатьох «співслухачів». Справді, колективне сприймання створює певну емоційно-естетичну атмосферу, що сприяє повноцінному художньому сприйняттю виконавських видів мистецтв. Передусім це особлива обстановка, пронизана емоційними зв'язками, яка створює певне психологічне налаштування у слухача. Відсутність даної музичної комунікативної ситуації впливає на кожен із шарів структури сприйняття.

**Висновки.** Отже, композитор, виконавець і слухач перебувають у взаємозв'язку та взаємозалежності, являють собою єдину, цілісну систему. Як зазначалось, виконавська творчість відображає будь-які соціально-психологічні зміни, смаки слухачів та їхні естетичні потреби. Так само і її сприйняття пов'язано зі змінами, що відбуваються в музично-виконавському мистецтві. Так, зміни у слухацькому сприйнятті є наслідком зміни умов перебігу виконавського процесу під впливом техніко-комунікативних засобів та якісно новим типом інтерпретації, який виник у зв'язку із цим. Отже, можна зробити такі узагальнення:

1. Деяким змінам піддається вся структура музичного сприйняття. До чинників, які впливають на цей процес, належать: відсутність глядацьких вражень, зміна акустичного простору, зміна умов сприйняття, які проявляються у зміні емоційно-психологічної атмосфери.

2. Для найбільш оптимального сприйняття слухачами записаного музичного твору необхідна відповідна художньо-психологічна настанова на звукозапис як на різновид музично-виконавського мистецтва, що має свої специфічні особливості порівняно з концертним виконанням.

3. Діалектичний взаємозв'язок «виконавець — слухач» передбачає активну співтворчу позицію слухача, для якої важлива наявність певної художньо-естетичної ситуації, яка сприяє оптимальному перебігу процесу сприйняття.

Проведений аналіз не вичерпує всіх питань, пов'язаних із дослідженням особливостей комунікативних взаємин у системі композитор — виконавець — слухач». Подальшого вивчення потребують психологічні дослідження виконавця в його інтонаційному спілкуванні з аудиторією; питання, що стосуються зворотного зв'язку «слухач — виконавець».

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
3. Егоров А. Проблемы эстетики. Москва : Советский писатель, 1977. 415 с.
4. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты : избранные статьи. Киев : Задруга, 2007. 616 с.
5. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2000. 19 с.
6. Коган Г. Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1972. 268 с.
7. Маркова Е. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений : автореф. дис. ... канд. искусствед.: 17.00.03. Киев, 1983. 20 с.
8. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
9. Метнер Н. Муза и мода. Париж : YMCA Press, 1978. 154 с.
10. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : автореф. дис. ... докт. искусствед.: 17.00.02. Киев, 1994. 27 с.
11. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыковедения. Москва : Музыка, 1980. С. 96.
12. Польська І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 267–275.
13. Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана) : автореф. дис. ... канд. искусствед.: 17.00.03. Киев, 1991. 20 с.
14. Яворский Б. После московских концертов Ферручо Бузони. Москва : Музыка, 1912. № 104. С. 96.
15. Яранцева Н. Тиражирование как эстетическая проблема. *Научно-технический прогресс и искусство*. 1971. С. 39.

**REFERENCES**

1. Asaf'yev, B.V. (1971). Musical form as a process. Leningrad : Muzyka, 1971. 376 s. [in Russian].
2. Ginzburg, L.S. (1981). About working on a piece of music. Moscow : Muzyka, 1981. 143 s. [in Russian].
3. Yegorov, A.G. (1977). Problems of aesthetics. Moscow : Sovetskiy pisatel', 1977. 415 s. [in Russian].
4. Zin'kevich, Ye.S. (2007). *Mundus musicae*. Texts and Contexts: Selected Articles. Kiev : Zadruga, 2007. 616 s. [in Russian].
5. Katrych, O.T. (2000). Individual style of the musician-viconavtsya (theoretical and aesthetic aspects): author. dis. ... cand. master of Arts:

17.00.03. National Music Academy of Ukraine P.I. Tchaikovsky. Kiev, 2000. 19 s.

6. Kogan, G.M. (1972). Selected articles. Moscow : Soviet composer, 1972. 268 s.

7. Markova, Ye.N. (1983). The aesthetic aspect of intonation theory and analysis of musical works: abstract of Ph. D. diss. ... Cand. art history: 17.00.03. National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky. Kiev, 1983. 20 s.

8. Medushevskiy, V.V. (2010). On the patterns and means of artistic influence of music. Moscow : Music, 2010. 254 s.

9. Metner, N.K. (1978). Muse and fashion. Paris : YMCA Press, 1978. 154 s.

10. Moskalenko, V.G. (1994). Theoretical and methodological aspects of musical interpretation: author. diss. ... Doctors of art history: 17.00.02. National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky. Kiev, 1994. 27 s.

11. Nazaykinskiy, Ye.V. (1980). Musical perception as a problem of musicology. Moscow : Music, 1980. S. 96.

12. Pol's'ka, I.I. (2014). Methodological Problems in Contemporary Music Studies. *Culture of Ukraine*. 2014. Vol. 46. S. 267–275.

13. Roshchina, T.A. (1991). Performing transcript of the author's concept of texture formation (on the example of the piano work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messiaen): author. diss. ... Cand. art history: 17.00.03. National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky. Kiev, 1991. 20 s.

14. Yavorskiy, B. (1912). After the Moscow concerts of Ferruccio Busoni. Moscow: Music. 1912. № 104. S. 986.

15. Yarantseva, N. (1971). Replication as an aesthetic problem. *Scientific and technical progress and art*. 1971. S. 39.

УДК 784.1 (150)+78.087.68(510)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-20>**Ван Цзяцин**

ORCID: 0000-0003-2181-5551,

аспірант кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

1025147304@qq.com

## ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВОЇ ТА СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ КИТАЙСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

**Мета дослідження** – окреслення детермінант і жанрово-стильових особливостей розвитку китайського хорового мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. **Методологічною** основою розвідки є компаративні засади, які уможливають застосування культурологічного, історичного, семіотичного методів і підходів, музикознавчого дослідницького інструментарію, зокрема методів жанрового та стильового аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні соціокультурних, художніх чинників, специфіки жанрових і стильових процесів у хоровій творчості китайських митців і введенням у науковий обіг музикології раніше не опанованих хорових творів сучасних композиторів Китаю. **Висновки.** Плуралістичність напрямів жанрово-стильової еволюції китайського сучасного хорового мистецтва – результат дії таких чинників, як: збереження спадкосмних зв'язків із національними ментальними та автентичними витоками; особливості соціокультурних реалій, потреба в опануванні жанрової палітри світового хорового мистецтва, синтезі національного та світового музичного мислення та мовлення, особливості діалогу зі світовим мистецтвом, особистісні спрямування митців у засвоєнні світового досвіду, творча модуляція китайського мистецтва у світовий простір, формування феномену «нової мистецької ідентичності», постаті митця-медіатора між культурами. Провідними жанровими орієнтирами сучасної китайської хорової музики є кантата та різноманітні циклічні форми, позначені індивідуалізацією творчого світобачення, збереженням традицій національної опери, значущістю програмності та ментально детермінованих концептів національного мистецтва – образів природи. Як сутнісні напрями національної жанрово-стильової модифікації сучасного китайського хорового мистецтва у статті відокремлені: деідеологізація патріотичної, громадянської тематики; апробація серіальної-серійної техніки, алеаторики, сонорики та їх синтез із національними, зокрема регіональними, основами музичної мови та мислення; створення сольного та дитячого варіантів кантати; націоналізація інструментальної складової введенням

народного інструментарію; експерименталізм – девербалізація, використання голосу як інструментальної, тембрової барви, емансипація динаміки, застосування просторових ефектів; створення глобального культурного діалогу і синтезу видів мистецтва; апробація мультимедійного потенціалу модернізації хорового мистецтва.

**Ключові слова:** китайське хорове мистецтво, стиль, жанр, новації.

*Wang Jiaqing, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture*

***Trends of genre and style evolution of Chinese choral art between the XX–XXI centuries***

**Research objective** of the study is to outline the determinants and genre and style features of Chinese choral art at the turn of the XX–XXI centuries. **The methodological basis** of study is comparative principles that allow the application of culturological, historical, semiotic methods and approaches, traditional musicological research tools, including methods of genre and stylistic analysis. **The scientific novelty** of the article is the coverage of sociocultural, artistic factors, the specifics of genre and stylistic processes in the choral work of Chinese composers and the introduction into the scientific circulation of musicology previously unmastered contemporary Chinese composers choral work. **Conclusion.** The pluralism of the genre and stylistic evolution of Chinese contemporary choral art is the result of factors such as: the preservation of hereditary ties with national mental and authentic origins; features of sociocultural realities; the need of genre palette of world choral art, synthesis of national and world musical thinking and speech; features of dialogue with world art, personal orientations of artists in mastering world experience, creative modulation of Chinese art in the world, formation of “new artistic identity” phenomenon and the figure of the artist-mediator between cultures. The leading genre landmarks of modern Chinese choral music are cantata and various cyclic forms, marked by individualization of creative worldview, preservation of national opera traditions, significance of programmaticity and mentally determined national art concepts – image of nature. The essential directions of the national genre and stylistic modification of modern Chinese choral art are singled out in the article: deideologization of patriotic, civic themes; approbation of serial techniques, aleatorics, sonorics and their synthesis with national, in particular regional, bases of musical language and thinking; creation of solo and children versions of the cantata; nationalization of the instrumental component by the introduction of folk instruments; experimentalism – deverbalization, the use of voice as an instrumental, timbre paint, emancipation of dynamics, the use of spatial effects; creation of global dialogue and synthesis of arts; approbation of multimedia potential of choral art modernization.

**Key words:** Chinese choral art, style, genre, innovations.

**Актуальність теми дослідження.** Академічне хорове мистецтво – невід’ємна складова національних музичних культур.



Його вкоріненість в архаїчні пласти, глибинні зв'язки з ментальними настановами націй і здатність до мобільної національної адаптації світового художнього досвіду надають йому значущості «перехрестя» національних і світових тенденцій та репрезентанта національної своєрідності шляхів розвитку музичного мистецтва. **Аналіз останніх досліджень і публікацій** засвідчує значне посилення зацікавленості дослідників широким колом питань, пов'язаних із еволюцією та специфікою сучасного китайського хорового мистецтва. Увага науковців зосереджується на висвітленні таких аспектів: шляхів формування національного хорового мистецтва та особливостей впливу західної хорової традиції [3; 8]; проблем його функціонування, пов'язаних із комерціалізацією, браком оригінального репертуару та фахівців (диригентів і співаків) [5]; специфіки розвитку регіональних хорових шкіл [3]. Проте синологічний струмінь сучасної музикології, позначений перевагою досліджень шляхів розвитку китайської вокальної, зокрема хорової музики у першій половині ХХ ст., характеризує дискретність висвітлення чинників і сутності її сучасних стильових і жанрових пріоритетів та периферійність персоналістичних розвідок (за поодинокими винятками [1; 7]). Численність означених дослідницьких лакун наочно дисонує з інтенсифікацією творчої діяльності китайських митців у світовому контексті, що зумовлює **актуальність** статті.

**Мета дослідження** — окреслення детермінант і жанрово-стильових особливостей китайського хорового мистецтва межі ХХ — ХХІ ст.

**Наукова новизна** роботи зумовлюється висвітленням соціокультурних і художніх чинників, специфіки жанрових і стильових процесів у хоровій творчості китайських митців та введенням у науковий обіг музикології раніше не опанованих хорових творів сучасних китайських композиторів.

**Виклад основного матеріалу.** Автентичні витоки китайського хорового мистецтва сягають трудових (Лао цзо ге) та сімейно-побутових пісень (Чин су ге) [2], масовий характер яких визначався таким ментальним маркером, як колективізм, домінанта загального, соціального над особистісним началом. Апетуючи до найдавніших пластів національного світобачення, китайська хорова музика у своєму розвитку рухалася складним шляхом. Його феноменологічні «повороти» зумовлювалися власне художніми чинниками — іманентно монодичною

природою [8, с. 91–92] та пов'язаною з переходом до багатоголосся потребою в плідному, художньо переконливому синтезі специфічної ладотональної та метроритмічної організації національного музичного мистецтва зі світовими традиціями музичного мислення. Ці рухи мали й соціокультурну основу – особливості діалогу зі світовим мистецтвом, політико-ідеологічні «виклики», які на державному рівні визначали образно-тематичні та мовно-виразні обрії хорового мистецтва.

На перетині цих тенденцій з 1970-х рр. постала «Нова хвиля» – художнє спрямування, яке живилося новітніми тенденціями деідеологізації й оновлення духовного життя Китаю. Тяжіння до оновлення та «вписування» у світовий культурний ландшафт резонувало з постмодерністською «ностальгією за минулим». Виявлена у відродженні глибинних основ національного художнього світобачення та прагненні поєднати «універсальний характер творчості <...> з регіональною та національною специфічністю» [9, с. 196], вона на рівні художньої практики знайшла відображення в русі «Повернення до джерел».

Варіативність конфігурації дихотомії «традиційне-новаційне» визначалася злиттям у 1990-х рр. цих модусів розвитку національного музичного мистецтва з особистісними творчими спрямуваннями китайських митців, а також ступенем особистісного мистецького опанування світового досвіду.

Особливої складності означеному процесу надавала, з одного боку, потреба в мобільній національній адаптації-модифікації жанрів, закріплених у музичній свідомості на світовому рівні. Проблематичною на цьому шляху була й національна самоідентифікація хорового мистецтва з огляду на бурхливість і швидкість засвоєння європейського репертуару та того, що західноєвропейська хорова музична культура осягається «як культурна ікона сучасності та міжнародної ідентичності» [3, с. 143]. З іншого боку, специфіка розвитку музичного мистецтва Піднебесної, зокрема хорової царини, детермінувалися й творчою «експансією» китайських митців, тенденцією самореалізації в просторі «іншої» (національної, ментальної, ідеологічної тощо) культури. Суголосна плюралістичному характеру культури постсучасності, вона конкретизувалася у феномені «нової мистецької ідентичності» – постаті митця, який слугує медіатором між культурами, впроваджуючи новачі в національне мистецтво та збагачуючи світовий досвід національними традиціями.

Активізація діалогу східної та західної культур у ХХ ст. зумовила входження в жанрові обрії китайської музики масштабних різновидів – ораторії («Мелодія моря» Чжао Юаньжень, 1927 р.; «Вічна скорбота» – «Пісня обурення, що зростає» Хуан Цзі, 1932 р.), кантати («Хуанхе» Сі Сін-хая, 1939–1941 рр.), а також сюїти (у численних зразках на патріотичну тематику), які визначили жанрові мейнстрими та напрями синтезу національного та європейського музичного (зокрема ладотонального) мислення.

На межі ХХ–ХХІ ст. зазначені жанри у просторі китайського хорового мистецтва позначені різноспрямованістю напрямів еволюції. Один із них пов'язаний із концептуальним переосмисленням традиційних образно-тематичних констант. У кантаті Сюй Чанцзюня «Наша Батьківщина» (для змішаного хору та оркестру, сл. Цюй Цуна, 1999 р.) це знаходить відображення в деідеологізації патріотичної, громадянської, соціальної тематики. Це зумовлює репрезентацію образу людини перш за все як особистості, ідентифікація котрої конструюється не в політичних параметрах, а базується на національних засадах і осмисленні їх як складової світової культури. Тому таким органічним є звернення митця до національної інтонаційно-ладової сфери та світових традицій музичного мистецтва, виявлених, зокрема, у сферах академічного звуковидобування, метроритмічної організації, фактурного та гармонічного мислення.

Інший вимір сучасної модифікації жанрових основ китайського хорового мистецтва формується «під знаком» певної орієнтації національної музики на засвоєння серіально-серійної техніки письма. На теоретичному і методико-практичному рівнях це відобразилося в запровадженні її настанов у навчальний процес у музичних вищих країни (зокрема завдяки науково-педагогічній діяльності Ло Чжунжуна, закарбованій у масштабній монографії «Курс створення серійної музики», 1989/2007 рр.). На рівні художньої практики національна апробованість і перцептуальна закріпленість кантати стає підґрунтям для запровадження новацій у сфері музичного мислення. «Китайська кантата» Чжоу Луна (1990 р.) являє собою синтез національної інтонаційної сфери та серіальної техніки в орієнтації на творчі здобутки А. Шенберга та Е. Картера. У хорових творах Тьен Фена це відображається в опорі на традиційну для китайської музики модальність, поєднану з

використанням засобів сонорики, розширеної тональності, застосуванням акордики нетерцієвої будови (насамперед кварт- і квінтакордів).

Показовою рисою еволюції національного хорового мистецтва стає також суміщення різноспрямованих тенденцій. «Китайська кантата» Чжоу Луна демонструє переосмислення основ жанрової моделі кантати, що знаходить вираження у формуванні її сольного варіанту – твір написано для сопрано та камерного ансамблю. У хоровій п'єсі «Га» Чень Юаньліня синтезовано принципи серійності з етнорегіональною основою. Значущість у творі інтонаційно-ладових засад фольклору південнокитайського племені донг є підтвердженням зазначеного науковцями тяжіння національного музичного мистецтва до відродження регіональної своєрідності музичної мови та значимості тенденцій глокалізації [6].

Одним із модусів національної адаптації хорової музики у художньому просторі сучасної китайської культури є насичення її інструментального шару яскравими маркерами народного музикування. Так, у хорових творах Тьєн Фена академічна «аура» урізномбарвлюється такими народними інструментами, як дяньху, піпа, юецинь, бамбукова флейта, сансянь, па-в, му-і, пай-гу тощо, у творчості Чень І – ерху, янцинь, чжен.

Утіленням проявів новаційної трансформації жанрової моделі кантати в сучасному хоровому мистецтві Китаю (внаслідок актуалізації ідей культурного діалогу й тенденцій художнього синтезу) є масштабний твір «Китайські міфи» Чень І (1996). Зазначена трансформація знаходить різномірне відображення у згаданому взірці: на рівні вокально-тембрового «образу» жанру – у введенні у співочу площину контрастенорів як тембрової барви, носія драматургічного начала та полісемантичного, перцептуально-асоціативного імпульсу; на рівні інструментального «образу» жанру – в синтезі світової на національній інструментальній «аур» (твір написано для великого симфонічного оркестру та китайських народних інструментів, серед яких: піпа, ерху, янцинь, чжен). На рівні музичного мислення, меторитмічної організації – в синтезі академічного та фольклорного начал: європейських церковних ладів та пентатоніки й інтонацій фольклору народності міау, поліритмії та етнохарактерних ритмонем; кластерів та мікроінтервалики. На хронотопічному рівні – у застосуванні прийомів зупинки драматургічного руху (типового для

китайської опери), поступового розростання простору (при поступовому підключенні хорових партій до партії солістки), антифонного принципу як чинника стереофонічних ефектів; на вербальному рівні – у фактичній «девербалізації» твору, сполученні англійської та китайської мов.

У кантаті Чень І «Вірші Тан», створеній для змішаного хору (1995), безумовною є змістотворна значущість національних концептів природи: рік та гір (у частині «Верхи на моєму човні»), дощу (у частині «Написано дощовою ніччю»), трави та вітру (у частині «Дика трава»), неба та землі (у частині «Монолог»). Проявами національної модифікації жанру та синтезу культур у творі є: на рівні музичного мислення – поєднання пентатонічної звукоорганізації з емансипованими дисонантними співзвучностями, принципами остинатності, а також алеаторичними засобами (окреслення загального напрямку руху мелосу в партії тенора у «Монолозі»); на рівні мелосу – звернення до інтонаційної сфери китайської опери та національного фольклору Південно-Західного Китаю. У системі засобів виразності означені явища знаходять відображення в інструментальній трактовці вокально-хорових партій, посиленні драматургічної ролі динамічного чинника (максималізація динамічних градацій на одному витриманому звуці), мелізматики, глісандо, артикуляції. На вербальному рівні – у сполучення англійської та китайської мов, застосування вербально нейтральних складів («йо»).

Хорова творчість Чень І демонструє й такий напрям трансформації кантати, як проекція мовно-виразових новацій у «дитячий» варіант жанру зі збереженням національних музичних маркерів (алюзії вокальної стилістики фольклору та китайської опери). У «Китайських поезіях» (1999 р.) це засвідчує комплекс наступних новацій: трактування голосу як інструментально-тембрової фарби, що виявляється у «девербалізації» вокальних партій, співі без точно визначеної висоти звуку (за деталізації ритмічного малюнку), використанні граничних регістрів голосів; семантизація динаміки (динамічні градації на одному звуці) і звукопису (наслідування звуків природи – зокрема стрекотіння цвіркуна); застосування алеаторичних прийомів (рандомне використання інтоном у партіях).

Світові тенденції нівелювання жанрових моделей, індивідуалізації творчого мислення й мовлення зумовили зміну жанрових пріоритетів у китайській хоровій музиці. Чинником

жанрової трансформації в царині китайської хорової музики є й потреба у мобільній новачійності, породжена активізацією динаміки соціокультурних та художньо-стильових процесів. Масштабні жанри ораторії та канати за таких умов поступаються місцем циклічним формам, вільним від «жанрової пам'яті», зокрема усталених композиційно-драматургічних і мовностилістичних закономірностей.

У хоровій творчості Тьєн Фена означені тенденції виявилися в домінуванні жанрів сюїти та хорового циклу, феноменологічні основи яких передбачають свободу структурної організації й жанрових компонентів багаточастинної цілісності та водночас певний експерименталізм у сфері музичного мислення та засобів виразності. Водночас хорові твори Тьєн Фена демонструють значимість тенденції регіоналізації музичної мови у вимірах сюїтного жанру. В «Юньнанських мотивах» мелос кожної з частин закарбовує риси фольклорних локусів провінції Юньнань – інтонами народної пісенності етносів-племен Бай («Рибалки з озера Ерхан»), Дай («Свято на шляху»), Насі («Поховальна церемонія Мосо»), Цзін-по («Пісня на рисовому току»), І («Ніч свята факелів»).

Концептуальна відкритість циклічних форм та їх атрибутивна орієнтованість на експериментальну новачійність на всіх рівнях твору є чинником їхньої актуалізації в жанрових і стильових обрядах сучасного китайського мистецтва. Показовою рисою циклічних форм у хоровій музиці Китаю є їхній ментально зумовлений зв'язок із іманентними рисами національного художнього мислення – значущістю звукопису, образів природи, які знаходять вираження в програмності. Програмність і синтез національно-ладового мислення з новачіями музичної мови – загальні риси жанрово-стильових експериментів Сюй Чанцзюня («Сніг над Цзяном» для змішаного хору), Чень І («Весняні мрії», «Знай, скільки пелюсток падає», «Пейзаж»), Хуана Сюнь-фана («Гра з “гунчі”»), Вея Сяо-Сі («Міраж бамбукового терему»), Цао Гуань-юя («Осінній дощ»).

У межах циклічних форм митці Китаю звертаються й до суміщення ознак різних видів мистецтва. Так, твір «По слідах кохання» Тьєн Фена є зразком поєднання музичного начала з хореографією, образотворчим мистецтвом (значущість декорацій, костюмерії, бутафорії), а також уведення в «партитуру» твору світла як смислоутворюючої компоненти.

Одним із вимірів культурного полілогу в естетичній конфігурації культури постсучасності у хорівій музиці Китаю кінця ХХ – початку ХХІ ст. є тяжіння до «вписування» у світову культуру, осягнену як єдиний Текст. Утіленням такого глобалізуючого синтезу є «Water Passion» Тан Дуна, в якій у нерозривній єдності постають християнська музична традиція (власне жанр пассіону), світоглядні настанови конфуціанства, даосизму та буддизму; національні інструментальні (ерху) та вокальні (монгольський горловий спів, спів Цзіньцзюй – Пекинської опери) явища; риторичні фігури та інтонеми-символи, закріплені у західноєвропейській традиції (saltus, catabasis, exclamation, тема хреста, тритон, ламенто); пентатоніка й алеаторика. Новаційність твору зумовлена й тяжінням до мультимедійності – застосуванням гри світла та використанням води як джерела звуковидобування, що має результатом створення нової, первинно синтетичної, мультимедійної художньої реальності – голосу Культури як голосу Людини.

**Висновки.** Сучасне хорове мистецтво – значуща компонента музичної культури Китаю – зберігає спадкоємні зв'язки з ментальними настановами національного мистецтва та автентичними витоками й демонструє активність процесів апробації світового досвіду. Чинниками жанрово-стильової специфіки китайської хорівій музики є такі: соціокультурні реалії, потреба в опануванні жанрової палітри світового хорівій мистецтва, синтезі інтонаційної, виразової та метроритмічної організації національного музичного мистецтва зі світовими (насамперед європейськими) традиціями музичного мислення та мовлення, особливості діалогу зі світовою культурою, особистісні спрямування творців у засвоєнні світового художнього досвіду, творча модуляція китайського мистецтва у світовий простір, формування феномену «нової мистецької ідентичності», митця – медіатора між культурами.

Жанровими орієнтирами сучасної китайської хорівій музики є кантата та різноманітні цикли вільної будови, позбавлені усталених композиційно-структурних схем, образно-тематичних і виразових маркерів, позначені індивідуалізацією творчого світобачення, збереженням традицій національної опери; значущістю програмності та ментально детермінованих концептів національного мистецтва – образів природи.

Модусами змістовної та мовно-виражальної новаційної національної інтерпретації жанрових моделей хорівій

музики є вказані нижче аспекти: деїдеологізація патріотичної, громадянської тематики (Сюй Чанцзюнь); апробація серіальної-серійної техніки, алеаторики, сонористики та їх синтез із національними основами музичного мистецтва (Чжоу Лун, Тьєн Фен, Чень І), зокрема з регіональною специфічністю (Чень Юаньлін, Тьєн Фен); створення сольного (Чжоу Лун) та дитячого (Чень І) варіанту кантати; націоналізація тембрового компонента введенням народних інструментів (Тьєн Фен, Чень І), що надає багатовимірності культурному діалогу (академічне – фольклорне, національне – світове); експерименталізм засобів виразності – девербалізація, інструменталізація вокальних партій, емансипація динаміки як змістотворного засобу, застосування просторових ефектів; тяжіння до глобального культурного діалогу (Тан Дун) і синтезу видів мистецтв (Тьєн Фен); апробація мультимедійного потенціалу модернізації хорового мистецтва (Тан Дун).

Висвітлення проявів означених тенденцій у хорових творах нової генерації китайських митців початку ХХІ ст. у контексті світових тенденцій еволюції хорового мистецтва складає перспективи подальших досліджень.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамова К. Восточно-западный символизм в «Водных страстях по Матфею» Тан Дуна. *Saryn art and science journal*. 2017. № 2. С. 37–43.
2. Вен Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 17 с.
3. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. С. 137–147.
4. Гун Ли. Хоры а сарелла китайских композиторов начала ХХІ века. *Вестник Белорусской государственной академии музыки*. 2013. № 23. С. 84–91.
5. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития системы хорового искусства в Китае. *Культура України*, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
6. Уманець О.В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / уклад. : Л.М. Герасіна, О.Ю. Панфілов, В.Л. Погрібна та ін.; за ред. М.П. Требіна. Харків : Право, 2020. С. 186–188.
7. Шао Сяюнь. Хоровое творчество Тьєн Фэна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 25 с.
8. Юань Є. Витоки багатоголосного співу в китайській музичній культурі. *Українська музика*, 2019. № 2 (32). С. 91–97.



9. Юнусова В.Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии. *Памяти Романа Ильича Грубера. В мире музыки. Статьи. Исследования. Переписка.* Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. Вып. 2. С. 195–216.

#### REFERENCES

1. Abramova, K. (2017). Eastern-Western symbolism in Tan Dun's Water Passion. *Saryn art and science journal*, 2, 37–43 [in Russian].
2. Wen Jun, (2004). Genre system of folk song culture of China. Extended abstract of PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Gui Junjie, (2020). The evolution of Shanghai's choral culture in terms of interaction with the traditions of European music art. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 127, 137–147 [in Ukrainian].
4. Gun Li, (2016). Features of the performance of a piece for the a cappella choir by the Chinese composers of the XX – early XXI century. *Vestnik Belorusskoy gosudarstvennoy academiyy muzyki*, 28, 68–72 [in Russian].
5. Lian Liu, (2013). Status and trends of development of the choral art in China. *Culture of Ukraine*, 42, 80–87 [in Russian].
6. Umanets, O.V. (2020). Glocalisation. In M. P. Trebin (Ed.), *Sociology of Law: encyclopedic dictionary* (pp. 186–188). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
7. Shao Xiaoyong, (2010). Choral creativity of Tien Feng. Extended abstract of PhD thesis. Moscow [in Russian].
8. Yuan Ye, (2019). The origins of polyphonic choral singing in Chinese musical culture. *Ukrainian music*, 2(32), 91–97 [in Ukrainian].
9. Yunusova, V.N. (2011). On the national nature of the musical avant-garde of Asia. *In memory of Roman Ilyich Gruber. In the world of music. Articles. Recherche. Correspondence* (195–216). Moscows: Moscow State Conservatory.

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-21>

*Олександра Аркадійвна Сапсович*

*ORCID: 0000-0001-9175-1018*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри спеціального фортепіано*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*sapsovich@gmail.com*

### СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК БАЗОВЕ ПОНЯТТЯ ТЕОРІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

**Мета роботи** — розглянути залежність роботи алгоритму професійної пам'яті музиканта-виконавця від домінуючих психотипів особистості як таких, що відповідають моделі первинного, а надалі остаточного сприйняття та збереження інформації. **Методологія** репрезентує виконавський підхід у структурному розборі сприйняття музичної тканини, також використовується аналіз домінуючих психотипів із наведенням прикладів самоаналізу; залежність різних аспектів музичної обдарованості від професійної пам'яті музиканта виявлена за умов використання системно-аналітичного методу. **Наукова новизна.** Розглянуто базові моделі сприйняття інформації, психотипи аудіала, кінестетика, візуала в співвідношенні до алгоритму роботи професійної пам'яті музиканта-виконавця. **Висновки.** Спираючись на те, що сприйняття є першим ступенем пам'яті, а пам'ять — джерелом досить широкого спектра явищ, наполягаємо, що від якості сприйняття залежить невимовно багато. При цьому сприйняття відповідає не тільки за особливості первинного збереження інформації, а й кінцевого архівування — довгострокового. Тільки усвідомлене сприйняття-зчитування музичного тексту, яке включає візуальний, звуковий, руховий і конструктивно-логічний аспекти, здійснюване за умов цільового управління увагою, здатне забезпечити подальше ґрунтовне збереження інформації. І саме «гра» цими центрами управління може зумовити справді надійне і стабільне відтворення музичного тексту. За умов наявності домінуючого психотипу аудіала, кінестетика, візуала

зауважимо: чим багатогранніше буде процес і чим більш інтегрованими одне до одного будуть аспекти зрощення з музичним текстом, тим більш довгостроковою буде пам'ять і тим простішим буде процес розархівзації отриманого колись знання. При цьому якість сприйняття зумовлює саму пам'ять. І це формує, на наш погляд, нескінченний ланцюг, смислоутворювальний початок, зрозуміти який — означає значно просунутися в досягненні алгоритму запам'ятовування музичного тексту.

**Ключові слова:** професійна пам'ять музиканта-виконавця, психотип, аудіал, кінестетик, візуал, сприйняття, алгоритм запам'ятовування музичного тексту.

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

### **Perception of a musical text as a basic concept of the theory of professional memory of a musician-performer**

**Purpose of the research:** to consider the dependence of the algorithm of professional memory of the musician-performer on the dominant psychotypes of personality, as those that correspond to the model of primary and then final perception and storage of information. **The research methodology** represents the performing approach in the structural analysis of the perception of musical fabric, also uses the analysis of dominant psychotypes with examples of introspection; the dependence of various aspects of musical talent on the professional memory of the musician was revealed under the conditions of using the system-analytical method. **Scientific novelty.** The basic models of information perception, psychotypes of audio, kinesthetics, visual in relation to the algorithm of professional memory of a musician-performer are considered. **Conclusions.** Based on the fact that perception is the first stage of memory, and memory is the source of an indescribably wide range of phenomena, we insist that indescribably much depends on the quality of perception. In this case, perception is responsible not only for the features of the primary storage of information, but also its final — long-term archiving. Only conscious perception-reading of a musical text, which includes its visual aspect, sound, motor and constructive-logical, carried out under the conditions of targeted attention management, is able to ensure further thorough storage of information. And it is the “game” of these control centers that can lead to a truly reliable and stable playback of musical text. In accordance with the presence of a dominant psychotype of audio, kinesthetics, visuals — the more multifaceted the process and the more integrated aspects of merging with the musical text, the longer the memory and the easier the process of unpacking the knowledge once obtained. In this case, the quality of perception determines the memory itself. And this forms, in our opinion, an infinite chain, a meaning-forming beginning, to understand which — means to make significant progress in understanding the algorithm of memorizing musical text.

**Key words:** professional memory of a musician-performer, psychotype, audio, kinesthetic, visual, perception, algorithm of memorizing a musical text.

**Актуальність теми дослідження.** Сприйняття пронизує все наше життя, свідомо або несвідомо його форми значно впливають на наші «взаємини» з предметами, людьми, явищами абсолютно різного порядку. Сприйняття інформації також може позначитися на провадженні нами професійної діяльності (і не тільки). У своїй книзі «Активна пам'ять» Й. Хофман висловлює думку, згідно з якою для сприйняття інформації необхідною здатність до її збереження. «Актуальне сприйняття, – пише Й. Хофман, – передбачає спочатку зіставлення сенсорної інформації з *ознаками* відповідного первинного поняття, що зберігаються в пам'яті» [12, с. 6]. Учений пояснює це двома основними причинами. По-перше, «людина має справу кожен момент часу лише з порівняно невеликими фрагментами зовнішнього оточення. Щоб інтегрувати ці розділені в часі елементи впливу в цілісну картину навколишнього світу, ефекти попередніх подій під час сприйняття наступних повинні бути «під рукою». Друга причина пов'язана з цілеспрямованістю нашої поведінки. Придбаний досвід повинен запам'ятовуватися в такому вигляді, щоб його можна було успішно використовувати для подальшої регуляції спрямованих на досягнення подібних цілей форм поведінки. Отже, запам'ятовування інформації лежить в основі процесів навчання і формування індивідуального досвіду діяльності суб'єкта» [12, с. 13].

Схожу думку висловлює психолог С. Рубінштейн: «сприйняття (в оригіналі дослідник уживає це слово саме в множині – «восприятія» (рос.), підкреслюючи множинність цього явища), у яких людина пізнає навколишню дійсність, не зникають безслідно. Вони закріплюються, зберігаються і відтворюються надалі у формі впізнавання бачених нами предметів, спогадів про пережите, пригадування минулого тощо» [10, с. 300].

А на думку Л. Виготського, сприйняття в дорослої людини може бути описано як переклад на мову еталонів, що зберігаються або формуються в пам'яті [1, с. 322].

Дуже цікаво, на наш погляд, що всі три дослідники включають мнемічні процеси до поняття «сприйняття» як такого. Коли ми в середовищі музикантів говоримо про професійну пам'ять музиканта-виконавця, то власне акт «сприйняття» ми інтегруємо вже в процес запам'ятовування, бо запам'ятовування (навіть найкороткочасніше схоплювання музичного тексту, музичного символу або ж інтонації) починається

з того, що ми повинні її почути реальним або внутрішнім слухом, побачити конструкцію, «злічити» структуру. Навіть коли ми говоримо не про професійну пам'ять, а про пам'ять загального порядку, то не можемо обійти процес первинного охоплення явища. Щодо цього нам імпонує англійське слово «glimpse», яке перекладається по-різному: проблиск, натяк, швидкоплинний погляд, швидкоплинне враження, деяке уявлення. І дійсно, щоб щось засвоїти, запам'ятати, зрозуміти, потрібно, як мінімум, про це отримати «деяке уявлення». Це «деяке уявлення» починається з елементарного, первинного сприйняття. Отже, ми беремо на себе сміливість стверджувати, що сприйняття є першою ланкою мнемічних процесів музиканта. Однак ми підемо далі і дозволимо собі висловити положення, згідно з яким сама професійна пам'ять музиканта – джерело, першооснова, яка зумовлює функціонування безлічі інших явищ, із якими має справу виконавець протягом усього професійного життя.

**Мета дослідження** – простежити залежність роботи алгоритму професійної пам'яті музиканта-виконавця від перцептивної модальності.

**Наукова новизна.** Розглянуто базові моделі сприйняття інформації, психотипи аудіала, кінестетика, візуала у співвідношенні до алгоритму роботи професійної пам'яті музиканта-виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен професійної пам'яті музиканта-виконавця бачиться нам усюди. Проте справедливо вважати, що дослідники, які вивчають інші сфери музикознавства та виконавства, також можуть ставити свій базовий напрям на чільне місце. Так, наприклад, учені, які займаються питаннями слуху музиканта, цілком справедливо, на перший погляд, відводять цьому явищу особливий п'єдестал. Це зрозуміло, тому що музика – це мистецтво звуку, а звук потрібно чути і слухати. Навіть поверхово торкаючись цієї теми, відкриваємо визначення, наприклад, абсолютного слуху і читаємо, що це «особливий вид довготривалої пам'яті на висоту і тембр звуку <...>» [8] – таке формулювання дає нам музична енциклопедія. Ну а в Енциклопедії Кол'єра абсолютний слух взагалі прирівнюється до слухової пам'яті [6] (що може бути дискусійним і є темою для окремої розмови).

Поза всяким сумнівом, крім абсолютного, відносний музикальний слух безпосередньо залежить від ступеня і швидкості

збереження в пам'яті звукоряду. Різниця лише в тому, що для «абсолютників» це запам'ятовування відбувається після першого знайомства зі звуком, а для музикантів із відносним слухом існує потреба повторного (багаторазового) досвіду сприйняття цього звуку, в результаті чого вже відбувається бажана асиміляція звукової картини у свідомості.

Взаємна інтегрованість інших видів слуху музиканта та різних аспектів професійної пам'яті музиканта також здається нам досить очевидною. Так, **звуквисотний слух**, що виявляє чутливість до розрізнення висоти, також базується на уявленні, а скоріше *відновленні в пам'яті* звукових співвідношень. **Мелодійний** полягає, за Б. Тепловим, у «сприйманні (і відтворенні) *мелодії* саме як музичної мелодії, а не як нанизаних один за одним звуків...» [11, с. 335], зберігаючи у своєму «генетичному коді» знання музикантом інтервалів, кожен із яких, крім індивідуального теоретичного визначення, концентрує в собі афектаційну пам'ять. Краще за піаністів таким видом музичного слуху володіють вокалісти, мислення яких від початку є лінійним, тоді як піаністи повинні долати точкову (ударну) природу свого інструмента, виховуючи в собі горизонтальне мислення. Для вокаліста (для хорошого вокаліста, звісно ж) кожен інтервал забарвлений певним градусом напруження, бо відстань між звуками потрібно «брати», у піаністів інтерваліка технічно, на перший погляд, видається куди менш проблемною зоною, однак щодо створення справді багатого звукового образу ще Р. Шуман дав заповіт піаністам учитися у вокалістів характерному для них ведінню мелодії, «діставанню» потрібного інтервалу, який у своєму художньому початку майже завжди асоціюється з певним риторичним забарвленням, тобто виступає у взаємозалежності саме від емоційної, або афективної пам'яті. **Поліфонічний слух** стосовно фактури, утвореної двома голосами (як мінімум), також неможливий у своєму практичному застосуванні без взаємодії з пам'яттю. Це пов'язано з тим, що активне сприйняття різних голосів у їх диференціації та злитті майже завжди можливе тільки за умови якоїсь точки, від якої можна відштовхнутися, наприклад теми фуги або якогось характерного лейтмотиву, запам'ятавши який під час первинного (або першого для реципієнта) проведення хоча б на рівні короткочасної пам'яті, потім можна використовувати як своєрідний орієнтир — вісь, навколо якої вибудовуються і на яку

нанизуються всі інші голоси. Не дарма всяка fuga починається з «простого» – одноголосно проведеної теми. **Гармонійний слух** у його вияві стосовно співзвуччя, тобто комплексів звуків різної висоти в їх одночасному поєднанні, на думку видатних музикантів-педагогів, виховується також у нерозривній зв'язці з пам'яттю музиканта. Наведемо рядки спогадів Л. Баренбойма про Ф. Блуменфельда, що описують суть методики розвитку гармонійного слуху учнів: «учні зобов'язані були так «запам'ятовувати слухом» гармонізацію, щоб зуміти, якщо в цьому трапиться необхідність із достатньою легкістю зіграти без нот, спираючись лише на *слухову пам'ять*, уривки з п'єси, що є в роботі, в іншій гармонійній фактурі» [9, с. 66]. **Тембродинамічний слух** у його вияві стосовно тембру і динаміки корелює для нас з одним зі складників звукотворчої волі – звукотембровою волею (за К. Мартінсенем) і також, як і у разі з мелодійним слухом, апелює до явища *емоційної пам'яті* музиканта. К.А. Мартінсен дає дуже вагоме формулювання: «<...> специфічне звукове забарвлення кожного інструмента є для виконавця заздалегідь даним, усе ж <...> рука майстра вміє на кожному інструменті змінювати в широких межах забарвлення звуку» [7, с. 31]. Для музиканта-практика ясно, що потенціал «звукотембрової волі», або тембродинамічного слуху, полягає в уже *збереженому* і, відповідно, *попередньо накопиченому* в пам'яті музиканта-виконавця та готовому до відтворення багажі звучань, фарб, обертонів, звукових характеристик, емоційних станів. Останні є абсолютно особливим «інспіратором» для виконавця в процесі пошуку свого особливого звуку. Останній за списком, але не за значенням **внутрішній слух**. Для виконавців це специфічне явище виступає вмінням на рівні суто слухових уявлень відтворювати або конструювати музичну інтонацію, лінію, текст, що корелює з явищем вже *слухової пам'яті*.

Коли ж ми говоримо, наприклад, про почуття ритму, на думку спадає яскраве формулювання Д. Кірнарської: «Усі компоненти почуття ритму укладаються в три <...> властивості: рухову чутливість або здатність емоційно відгукуватися на рух, *запам'ятовуючи* (тут і далі курсив наш) його вигляд і тимчасові характеристики; здатність до переведення рухових вражень у слухові, а також здатність *до збереження і фіксації* отриманих «відбитків» із великою роздільною здатністю, яку можна назвати *ритмічною пам'яттю*» [5, с. 134].

Як бачимо, охоплюючи суть такого явища, як відчуття ритму, автор розглядає його в нерозривній єдності з категорією музичної пам'яті. І дійсно, практика говорить, що відчуття своєрідного темпоритму, таке необхідне для виконавства, безпосередньо залежить від ступеня «збереження» музикантом індивідуальної пульсації, притаманної музичній тканині в кожному окремому випадку. Зв'язок явища професійної пам'яті з почуттям ритму виявляє і Г. Ципін. Він пише: «Що ж стосується власне засвоєння, «слухової асиміляції» ритмічних малюнків учнями фортепіанного класу, то тут принципово важливий факт, що вбирання в себе метро-ритмічної тканини твору виникає безпосередньо під час його розучування. Кількаразове *сприйняття* і відтворення музики, її ритмічного орнаменту, витканого в більшості випадків з безлічі різнохарактерних, таких, що відрізняються одне від одного, візерунків і постатей, веде до того, що останні, як показує досвід, дуже добре *запам'ятовуються свідомістю*» [13, с. 86].

Коли ми говоримо про **можливості рухового (ігрового) апарату** виконавця, ми звичайно ж розуміємо, що вони не визначаються лише індивідуальною фізичною природою кожного музиканта. Тут варто з повним розумінням суті питання розмежовувати категорію задатків і похідних від них музичних здібностей. Ця площина глибоко інтелектуальна і процесуально зумовлена етапами росту: загального і вузькопрофесійного фізичного розвитку організму, з одного боку, а також можливостями пам'яті музиканта виконавця, в її руховому, кінестетичному аспекті – з іншого. Історія знала чимало прикладів, коли справжні художні вершини відкривалися піаністам, що не володіли від природи великими руками зі значною розтяжкою пальців, як і «великим», «природним» голосам іноді не вистачає істинно інтелектуального розуміння свого апарату. Усвідомлене опанування своїх рухових ресурсів, що отримує форму інтелектуалізованого автоматизму, значно залежить від роботи професійної пам'яті. Отже, така грань музичного обдарування, як «рухові здібності», пов'язана не стільки з базовими задатками, скільки з потенціалом *запам'ятовування* індивідом моторного сценарію виконання.

Не можемо не зазначити, що, мабуть, віртуозний початок кожного виконавця – це єдина зона, де доречний метод, який використовується так часто учнями і студентами



для вирішення зовсім іншого завдання – вивчення тексту напам'ять. Як часто на запитання, адресоване молодим виконавцям: «Як Ви вчите напам'ять» отримується усереднена відповідь, суть якої полягає в такому посиланні: «Граю багато разів і саме запам'ятовується». Це можна використовувати (із поправкою на усвідомленість процесу) для автоматизації технічних навичок, але ніяк не для зрощення з музичним текстом для подальшого його виконання без нот.

Королевою тем і питань, що непокоїть свідомість музикантів, є **інтерпретація**. Цей феномен, зокрема, тісно пов'язаний із таким аспектом професійної пам'яті, як *емоційна пам'ять*. По-перше, емоційна пам'ять самого артиста – його особистий багаж пережитого, усвідомленого прослуханого, виконаного, прочитаного і побаченого. По-друге, емоційна пам'ять композитора, яку виконавець і повинен спробувати досягнути, яким би складним не було це завдання. Адже ми розуміємо, що музичні полотна для композитора – це і його щоденник, і своєрідний *автопортрет*, тобто проникнення в *автоноетичну* свідомість автора, щоб його суб'єктивний світ став об'єктивністю самої музики для виконавця. І це зав'язано на попередній і послідовній *архівзації в пам'яті* смислів, символів, *образно-семантичного коду* кожного окремого композитора.

Такий розбір можна було б продовжувати, однак суть уже зрозуміла: якщо сприйняття є першим ступенем пам'яті, а пам'ять – джерелом такого широкого спектра явищ, то від якості сприйняття залежить невимовно багато.

Роблячи аналіз перцептивної (а ми пам'ятаємо, що перцепція і є сприйняттям) і мнемічної діяльності методами мікроструктурного дослідження, В. Зінченко дає такий приклад: «одного разу grosмейстеру-шахісту, який брав участь у психологічних експериментах, представили на 0,5 секунди складну шахову позицію для запам'ятовування. Grosмейстер відмовився відтворити позицію, кажучи, що він нічого не зміг запам'ятати, але при цьому додав, що позиція білих була слабшою. У наведеному прикладі вражає те, що професіонал ще *до* розчленованого детального сприйняття (а тим більше запам'ятовування елементів складної ситуації) *витаєє сенс* (курсив наш), що міститься в ній і здійснює інтегральну (найчастіше безпомилкову) оцінку ситуації. Миттєві оцінки, що трапляються в найрізноманітніших ситуаціях, психолог Герман Гельмгольц називав «несвідомими висновками». Подібні

естетичні реакції інший учений, один із перших експериментальних психологів, основоположник психофізіології та психофізики Густав Фехнер називав духовним забарвленням предметів, що сприймаються. Феноменологи нерідко говорили про пасивне схоплювання суб'єктом ззовні цього об'єктивного змісту у вигляді так званого споглядання сутностей, переживання очевидності...» [4, с. 406].

І цілком зрозуміло, що музикант, уперше торкаючись руками або голосом твору або ж уперше його слухаючи, проживає подібний досвід. Аналогічно, що до реалізації цілісного процесу збереження або «привласнення» музичного тексту тут звичайно ще далеко. Несвідоме сприйняття, що так близько зіштовхується з короточасною пам'яттю, ще не може бути справжнім «спільником» музиканта-виконавця. Характер цього первинного сприйняття, його основний **сенсорний вектор**, імовірно, відповідає на питання належності індивіда (відповідно до прийнятих у психології понять) до категорії **кінестетиків, аудіалів і візуалів**.

Ми розуміємо, що візуал – це «той, хто вважає за краще отримувати інформацію, сприймати навколишню дійсність переважно за допомогою зору» [3]. Аудіал точніше і природніше сприймає навколишню дійсність переважно на слух. Кінестетик, отримуючи інформацію, сприймаючи навколишню дійсність, прагне все перевести на мову тілесних відчуттів, <...> намагаючись доторкнутися <...>. Правда, кілька десятків років тому вчені дійшли висновку, що існує ще один вид психотипу – дискрет, або дигітал. Назва походить від англійського слова digital і перекладається як обачний, обережний, стриманий або дискретний. Особливістю дигіталів є здатність оцінювати і сприймати світ за допомогою логіки й аналітики.

Важливо зазначити: належність ця відповідає не тільки за особливості *первинного* збереження інформації, а і *кінцевого* архівування – довгострокового.

Саме відповідно до цього деякі музиканти кажуть, що найсильніше *пам'ятають* музичну фактуру *пальці*. Таким був видатний митець Микола Арнольдович Петров. Народний артист СРСР, професор московської консерваторії розповідав про свою репертуарну «скриньку» і про те, що є твори, які він у цю скриньку складав у ранньому дитинстві, а через 50 років діставав і міг відразу виконати, бо «пальці пам'ятають...». Нам здається симптоматично, що музикант із легендарним слухом

відмічав пальці, а не вуха. М. Петров несвідомо відмічав для себе первинність певної ланки – тактильної, кінestetичної пам'яті. Це, звісно, не означає, що інші грані сприйняття були йому не так близькі, це лише відповідає його, можливо, несвідомому самоаналізу. Схожий приклад важливості тактильних відчуттів демонстрував В. Горовиць: піаніст брав із собою на концерти власний рояль, який був відомий своєю специфічною механікою та клавіатурою.

Інші музиканти запевняють, що найсильніше працює інтонаційна пам'ять – слухова. Такі найбільше спираються саме на слухові уявлення. Як правило, виявляється, що ці виконавці з дитинства приділяли увагу підбору слуху та імпровізації, тобто тим зонам практики, які вимагають особливо заостреної роботи слуху. Саме тому, як ми можемо припустити, інший видатний піаніст Е. Гілельс брав із собою на гастролі свого персонального настроювача фортепіано Г. Богіно.

Ну а третя група виконавців найбільше «вірять» своїм очам. Для них дуже важливий аспект фотографічної пам'яті, спрямованої на фіксацію у свідомості нотної графіки та топографії клавіатури. Такі стверджують, що зореве сприйняття партитури працює точніше за інші.

Звісно, ми розуміємо, що немає «чистих психотипів». Кожна категорія передбачає потенціал їх поліфонічного співіснування, але домінантна характеристика сенсорного сприйняття інформації все ж має місце бути, інша справа, що треба вміти в різних обставинах регулювати власні центри аналізу та управління інформацією.

Виконавцю, закінченому майстру або ж музикантові, що тільки освоює етапи майстерності на момент навчання в школі або консерваторії, надзвичайно важливо розуміти, усвідомлювати, за умов панування якого сенсорного аспекту здійснюється особистий підхід до освоєння-присвоєння абиякого твору, тобто знати свою суто індивідуальну первинну ланку, яка буде і в сьогодні, і надалі домінувати, тобто «вести» його.

Наведемо кілька прикладів – змодельємо ситуацію.

Піаніст, що належить до психотипу *візуала*, сидить у себе вдома або в класі і розучує твір. Дуже чітко фотографічною пам'яттю фіксується розташування тексту на сторінці, графічно ніби «рідними» стають рядки, запам'ятовується положення рук на клавіатурі, очима «схоплюються» позиційні розкладки фактури тощо. Однак *несвідомо* наш візуал запам'ятовує, як була

освітлена клавіатура, якого кольору були стіни, де висіло умовне бра, якого відтінку і ступеня потертості була клавіатура. Безліч інформації є непотрібною, але такою, що неминуче складає контекст того зорового образу, який закарбовується (нехай і усвідомлено). Що відбувається, коли цей музикант, наприклад, прийде на урок або просто в інше приміщення і сяде за інший інструмент? Те, що, здавалося, було вивчено бездоганно, може виявити свою хиткість і ненадійність.

І для кінестетика, у якого руки можуть «самі» пам'ятати, що грати, так само можуть «самі» забути свою дорогу на інструменті, варто трапитися якомусь хвилюванню або питанню у свідомості, що вимагає цілком конкретної відповіді про те, що ж грається зараз або має бути виконано в наступному моменті часу.

Аудіал вивчає, запам'ятовує звукову картину, володіє загостреним слухом і найсильнішими внутрішніми слуховими уявленнями. Займаючись умовно вдома, він запам'ятовує «свою» акустику, особливості тембрального відгуку саме ось цього інструмента. Але акустика будь-якого іншого приміщення, характер відгуку механіки іншого рояля, що не дасть саме цьому виконавцю звукової картини, ідентичної до тієї, до якої він звик – усе це здатне сильно збити і похитнути міцність збереження і точність відтворення музичного тексту. А виступ з оркестром, де виконавець починає чути свою партію в обрамленні або ж паритетних солістів, або ж масштабного акомпанементу (ми не беремо зараз у приклад камерну музику, адже там заведено грати по нотах), отже, виконання з оркестром здатне вибити ґрунт із-під ніг у того, хто найнадійніше відбив у пам'яті саме звукову картину своєї партії.

Спираючись на наш досвід виступів з оркестром, зазначимо, що найскладніші епізоди репетицій були тоді, коли з оркестром доводилося відпрацьовувати виконання фуг. Це, зокрема, фінал Фа-мажорного концерту І.С. Баха, де клавір грає нарівні з двома флейтами-солістами та оркестром і фінал Мі-бемоль мажорного концерту В.А. Моцарта. Обидві fugи дуже швидкісні (ось де fuga – це вже точно «біг»). І «вести» вухами свою лінію – соліста – неймовірно складно, бо соло сприймається *не в протиставленні* з оркестром, а в найтіснішому імітаційному переплетенні з ним. У якийсь момент взагалі може загубитися диференціація своєї партії. І що ж у такому разі робити з центром управління увагою та свідомістю виконання?

Відповідь на ці складності варто шукати в усвідомленому підключенні інших центрів сприйняття і пов'язаних із ними техніками запам'ятовування. Підемо з кінця.

Аудіал повинен досягти настільки тісного «зживлення» з «візуальною картиною» виконання фактури музичного твору, щоб виручали очі, коли вуха не можуть його виручити. Необхідно заручитися чіткими і точним допоміжним маяком, який компенсує звуковий орієнтир, що може похитнутися. Позиційні розкладки і рухові сценарії в кожному окремому випадку можуть стати ниткою Аріадни з виконавському лабіринті.

Візуал повинен намагатися якомога частіше грати в різних приміщеннях, на різних інструментах, щоб раз у раз його свідомість звикала до того, що візуальний контекст не важливий, а важлива лише зорова картина алгоритму розгортання музичної лінії на інструменті. Ну і той, для кого первинними є візуальні враження та орієнтири, повинен намагатися від них якщо не відійти, то підкріпити особливим ступенем зрощення зі звуковою картиною виконуваного, а гра із заплюшеними очима тут, безумовно, незамінна. Ну а кінестетик, якому ближча за все рухова пам'ять, повинен розуміти, що без раціонального початку він стає на дуже хиткий шлях. Недарма О. Гольденвейзер писав, що «немає нічого страшнішого за те, коли людина грає і, власне, не знає того, що грає» [2, с. 72]. За це знання відповідає аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта-виконавця.

Однак чи означають вищенаведені положення те, що візуал повинен підкріплювати себе лише більш глибоким знанням і прослуховуванням музичної фактури або що кінестетик повинен з особливою увагою звертатися до логіки та структури музичного тексту? Зрозуміло, що ні. Насправді, вищезазначені приклади, які спираються на наш досвід самоспостереження, передбачають вибудовування цільного та абсолютно різноманітного злиття *всіх* можливих форм *усвідомленого сприйняття*.

**Висновки.** Послідовно систематизуючи алгоритм професійної пам'яті музиканта як такої, що є джерелом невимовно широкого спектра явищ, ми наголошуємо, що саме сприйняття є першим ступенем цього надважливого аспекту діяльності виконавця. І саме від якості сприйняття залежить невимовно багато. При цьому сприйняття відповідає не тільки за особливості первинного збереження інформації, а й кінцевого архівування – довгострокового. Тільки усвідомлене сприйняття-зчитування музичного

тексту, що включає візуальний, звуковий, руховий і конструктивно-логічний аспекти, здійснюване за умов цільового управління увагою, здатне забезпечити ґрунтовне збереження інформації. У подальшому ж «гра» цими центрами управління може зумовити справді надійне і стабільне відтворення музичного тексту. За умов наявності домінантного психотипу аудіала, кінестетика, візуала зауважимо: чим багатогранніше буде зазначений процес і чим більш інтегрованими один до одного будуть аспекти зрощення з музичним текстом, тим більш довгостроковою буде пам'ять і тим простішим буде процес розархівзації отриманого колись знання. Отже, якість сприйняття зумовлює саму пам'ять. І це формує, на наш погляд, нескінченний ланцюг, смислоутворювальний початок, зрозуміти який – означає значно просунутися в осягненні алгоритму запам'ятовування музичного тексту.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 330 с.
2. Грохотов С. Уроки Гольденвейзера. Москва : Классика–XXI, 2009. 248 с.
3. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. 2005. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273601/%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D1%83%D0%B0%D0%BB> (дата звернення 12.08.2021)
4. Зинченко В.П. Образ и деятельность. Москва : Институт практической психологии, Воронеж : НПО «МОДЭК», 1997. 608 с. URL: [[http://psychlib.ru/mgppu/zod-1997/ZOd-4061.htm#\\$p406](http://psychlib.ru/mgppu/zod-1997/ZOd-4061.htm#$p406)] (дата звернення 1.08.2021)
5. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.
6. Кольер. Энциклопедия. URL: <https://entsiklopediya-kolera.slovaronline.com/26-%B%D0%AE%D0%A2%D0%9D%D0%AB%D0%99%D0%A1%D0%9B%D0%A3%D0%A5> (дата звернення 22.08.2021)
7. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли). Москва : Музыка, 1966. 220 с.
8. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор. URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/7090> (дата звернення 9.08.2021)
9. Николаев А. Г.Р. Гинзбург. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 2. Москва, 1968. 283 с.
10. Рубинштейн С. Основы общей психологии : в 2 т. Москва : Педагогика, 1989. Т. 1. 488 с.
11. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва – Ленинград : Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.

12. Хофман Й. Активная память. Москва : Прогресс, 1986
13. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

#### REFERENCES

1. Vygotsky, L.S. (1968). *Psychology of art*. Moscow: Art. [in Russian].
2. Grokhotov, S. (2009). *Goldenweiser lessons*. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
3. Efremova, T. *Modern explanatory dictionary of the Russian language*. Retrieved from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273601/%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D1%83%D0%B0%D0%BB> [in Russian].
4. Zinchenko, V.P. (1997) *Image and activity*. Moscow: Institute of Practical Psychology, Voronezh: NPO MODEK. [in Russian].
5. Kirmarskaya, D. (2004) *Psychology of special abilities. Musical abilities*. Moscow: Talents – XXI century. [in Russian].
6. *Collier's Encyclopedia with Bibliography and Index*. Retrieved from: <https://entsiklopediya-kolera.slovaronline.com/26-E%D0%9B%D0%AE%D0%A2%D0%9D%D0%AB%D0%99%20%D0%A1%D0%9B%D0%A3%D0%A5>. [in Russian].
7. Martinsen, K. (1966). *Individual piano technique based on sound-creative will*. Moscow: Music. [in Russian].
8. *Music encyclopedia*. Retrieved from: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/7090>. [in Russian].
9. Nikolaev A. (1968) *G. R. Ginzburg (Piano Performance Issues. Vol. 2)*. Moscow, Music. [in Russian].
10. Rubinstein, S. (1989). *Fundamentals of general psychology*. Moscow: Pedagogics. [in Russian].
11. Teplov, B. (1947) *Psychology of musical ability*. Moscow-Leningrad: Academy of pedagogical sciences of the USSR. [in Russian].
12. Hoffman, J. (1986) *Active memory*. Moscow: Progress. [in Russian].
13. Tsy-pin, G. (1984). *Learning to play the piano*. Moscow: Education. [in Russian].

УДК 78.071.5:[782.1:785.11

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-22>

**Анатолій Миколайович Ільїн**

*orcid.org/0000-0003-4803-2610*

*в.о. професора,*

*завідувач кафедри концертмейстерства*

*Національної музичної академії імені Петра Чайковського*

*anatolilyin2018@gmail.com*

**Олена Володимирівна Осока**

*orcid.org/0000-0002-1193-2570*

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*в.о. професора кафедри концертмейстерства*

*Національної музичної академії імені Петра Чайковського*

*osokae@gmail.com*

## **ОПЕРНІ ТВОРИ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО ВИХОВАННЯ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ Ю. МЕЙТУСА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»)**

**Мета роботи** – дослідження специфіки роботи концертмейстера з оперним жанром, виявлення характерних настанов концертмейстера при виконанні клавіру опери.

Стаття присвячена висвітленню питань, пов'язаних з набуттям піаністом професійних навичок в процесі вивчення оперних творів. Розглядаються особливості роботи з оперним твором, наголошуються необхідні моменти оновлення художньо-виражальної палітри симфонічних тембрів фортепіанними засобами.

На прикладі опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса доведено концептуальне значення оперних творів у процесі становлення та професійного зростання піаністів-концертмейстерів, обґрунтовано необхідність постійного звертання до них у сучасній музичній практиці задля забезпечення найкращих результатів у подальшому виконавстві.

**Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та інтерпретаційний методи.

**Наукова новизна.** У статті вперше у вітчизняному музикознавстві представлений системний підхід до специфіки роботи концертмейстера з оперним клавіром, а також диференційовані основні творчі завдання, які повинен вирішувати концертмейстер при роботі з оперою. Також уперше окреслені основні «концертмейстерські» проблеми опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя».



**Висновки.** Аналіз специфіки роботи концертмейстера з оперним жанром виявляє системний характер і базується на необхідності фортепіанними засобами передати все різноманіття оркестрового звучання. Парадоксально, але жанр опери актуалізує постійний пошук саме піаністичних засобів, які можуть передати оркестрове звучання партитури в конкретний момент клавіру. Тобто зовнішній фактор (опера як не фортепіанний жанр) у концертмейстера створює необхідність пошуку відповідних, «адекватних» піаністичних прийомів, туше тощо. Системний характер виявляється у взаємозв'язках «партитура – клавір», а також «диригент – оркестр – співак – концертмейстер», що і визначає специфіку концертмейстерської роботи.

**Ключові слова:** концертмейстер, клавір, опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя».

*Ilyin Anatoly Mykolayovych, Acting Professor, Head of the Department of Piano Accompaniment of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*  
*Osoka Olena Volodumirivna, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Acting Professor at the Department of Piano Accompaniment of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**Opera works in the system of professional education of the pianist-accompanists (on the example of the opera by Y. Meitus “Stolen Happiness”)**

**Research objective.** The purpose of the work is to study the specifics of the accompanist's work with the opera genre, to identify the characteristic instructions of the accompanist when performing the opera piano.

The article is devoted to the issues related to the acquisition of professional skills by a pianist in the process of studying operas. The peculiarities of working with an opera are considered, the necessary moments of updating the artistic and expressive palette of symphonic timbres with piano means are emphasized.

The conceptual significance of operas in the process of formation and professional growth of pianists-accompanists is proved on the example of the opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus.

**The methodology** is based on system-analytical and interpretive methods.

**The scientific novelty** – the article for the first time in Ukrainian musicology presents a systematic approach to the specifics of the accompanist's work with the opera piano, as well as differentiated the main creative tasks that must be solved by the accompanist when working with opera. Also, for the first time, the main “accompanist” problems of opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus are outlined.

**Conclusions.** Analysis of the specifics of the accompanist's work with the opera genre reveals a systemic nature based on the need for piano to convey all the diversity of orchestral sound. Paradoxically, the genre of opera actualizes the constant search for pianistic means that can convey the orchestral sound of the score at the moment the piano. That is, the external factor (opera as a non-piano genre) in the accompanist creates the need to find appropriate, “adequate” piano techniques, ink, etc. The systemic character is manifested in the relationship “score – clavier”, as well as “conductor – orchestra – singer – accompanist”, which determines the specifics of the accompanist's work.

**Key words:** accompanist, clavier, opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus.

**Актуальність теми дослідження.** Сьогодні перед майбутніми музикантами-професіоналами гостро постають питання пошуку індивідуальної виконавської манери, власної інтерпретації будь-якого твору музичного мистецтва. Зосереджуючись на творчих засобах та прийомах виразності інструментального виконання, автори статті розглядають оперний жанр як потужний інструмент у вихованні концертмейстера.

**Мета дослідження** – дослідити вагому роль оперних жанрів у системі професійного навчання і виховання піаніста.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві зроблена перша наукова розвідка систематизації проблем і завдань, які постають в процесі виховання піаніста-концертмейстера в роботі над оперним жанром, а також стають основними рисами діяльності професіонального концертмейстера. Також уперше у статті представлений «концертмейстерський» аналіз основних сольних номерів опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя»

**Виклад основного матеріалу.** Основна стратегічна мета педагога<sup>1</sup> у вихованні піаніста полягає в тому, щоб підвести студента до розуміння музики та її інтерпретації, навчити осмислювати складні творчі процеси виконавської спрямованості, зокрема концертмейстерської, використовуючи їх в подальшій практиці. Питанням професійної майстерності в музичній педагогіці приділяється останнім часом велика увага.

Репертуар піаніста є одним з найбільших та найскладніших у музичному просторі сьогодення, який формувався та продовжує формуватися завдяки багатоміжковій композиторській діяльності. Освоєння цього музичного «досвіду людства» – багатокомпонентний та довготривалий процес, результатом якого стають професійні знання та майстерність гри на фортепіано. На всіх ланках освіти викладачі залучають методи художнього, інтонаційно-стильового пізнання музики у взаємодії з національними традиціями, що і формує цілісний світогляд виконавця.

На комплексний характер діяльності концертмейстера<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Мається на увазі група педагогів на всіх ланках музичної освіти.

<sup>2</sup> Концертмейстерська робота вимагає від піаніста високої працездатності, дуже доброї пам'яті й витримки, волі, педагогічного такту й чуйності, володіння ансамблевою технікою та основами вокального мистецтва, уміння поєднати слухову та візуальну уяви, знання мов. Така діяльність складається і сприяє активізації творчої волі піаніста та розширює кордони його фантазії.

зорієнтована дисципліна «концертмейстерський клас», основною метою якої є виховання у піаніста специфічних ансамблевих якостей та професійних умінь акомпаніатора.

Т. Молчанова наголошує: «Натепер визріла нагальна потреба ґрунтовного концепційного дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера у контексті історико-культурних процесів і принципів практичного функціонування цього різновиду діяльності зі скеруванням на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень. Потребує певного переформатування і дефініційний тезаурус фахового визначення піаніста-концертмейстера, що надасть можливості осмислити та окреслити об'єктивні та суб'єктивні характеристики цієї професії» (3).

Т. Панасюк зазначає: «Відомий концертмейстер, професор Московської консерваторії К. Виноградов вважав, що немає жодної музичної професії, котра більше проникає в різні сфери музичного життя, ніж концертмейстер-піаніст. За своїми особливостями професія концертмейстера перебуває на перехресті педагогіки та виконавства і поєднує в собі їхні основні ознаки» [5, с. 196].

Є. Афанасьєва, розглядаючи методичні особливості роботи концертмейстера, зауважує: «Концертмейстер повинен володіти рядом позитивних психологічних якостей. Так, увага концертмейстера – це увага зовсім особливого роду. Вона багатокomпонентна: її треба розподіляти не тільки між двома власними руками, але і відносити до соліста, як до головної особи. У кожен момент важливо, що і як роблять пальці, як використовується педаль; слухова увага зайнята звуковим балансом, звуковеденням у соліста; контролем за втіленням єдності художнього задуму. Така напруга уваги потребує величезної витрати фізичних і душевних сил» [1, с. 231]. І далі акцентує один з найголовніших моментів: «Не завжди репертуар, що виконується концертмейстером, буває йому технічно доступний або принаймні не завжди піаніст має достатньо часу, щоб оволодіти технічною стороною виконання досконало. У таких випадках слід віддати перевагу спрощенню нотного тексту, без порушення основного змісту твору. Часто подібні зміни корисні для досягнення кращої звучності» [1, с. 231].

Одним із основних завдань програми дисципліни є підготовка студента до роботи в якості оперного концертмейстера, до зобов'язань якого входить знання всіх вокальних

та хорових партій, партії симфонічного оркестру в режисерському, диригентському, хореографічному концептах. Така робота вважається найскладнішою, тому що вимагає від піаніста багатопрофільного погляду на виконання цих численних завдань.

Музичний матеріал оперних творів супроводжує піаністів протягом усього періоду життя та навчання: від раннього етапу прослуховування популяризованих симфонічних уривків («Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, «Політ Валькірій» Р. Вагнера, марші з опер «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, «Аїда» Дж. Верді тощо) та розтиражованих оперних арій (з «Кармен» Ж. Бізе, «Євгенія Онегіна», «Пікової Дами» П. Чайковського, «Наталки Полтавки» М. Лисенка та інших творів), до етапу виконання широкого масиву фортепіанних обробок і транскрипцій оперних творів (для двох або чотирьох рук) або безпосереднього вивчення з вокалістами арій, оперних сцен, окремих дії, клавiру в повному обсязі.

Осягнення такого специфічного жанру, як опера, конче потрібне в професійному становленні піаніста. Тут ідеться не тільки про розширення його музикантського досвіду або знайомства з творчим доробком того чи іншого композитора. Вивчення оперних арій у концертмейстерській роботі – це в першу чергу набуття професійних навичок, необхідних у концертній діяльності, це великий комплекс знань (досвіду) для вирішення багатьох завдань, що *екстраполюється* на площину *сольного* виконавства, а саме:

1. Порівняння окреслених проблем оперного жанру як театрального (наочного) з художньою концепцією творчості, в якій індивідуальне прочитання (в конкретному творі) відбувається через осягнення складної стильової парадигми;

2. Через жанр опери розуміння музичної форми в широкому сенсі як об'ємної просторової зони з усвідомленням динаміки розвитку, драматургії і композиції твору, що також сприяє опануванню інших фортепіанних жанрів у процесі створення виконавської інтерпретації, особливо таких, як соната і концерт, драматургічними за своєю природою;

3. Через театральність опери – розуміння загальної художньо-образної сфери та домінуючих характеристик головних персонажів, що проектується на образно-емоційну атрибуцію будь-якого фортепіанного твору; *візуалізація* нотного запису в живі музичні образи і навпаки, музичних думок – у нотні символи);

4. Розгортання художнього часу у відповідності зі структурними та композиційними параметрами твору, що сприяють розвитку метро-ритмічного та інтонаційного *tubato* у власній манері виконання;

5. Відчуття характеристичного тембрового забарвлення та певних особливостей оркестрових інструментів у відтворенні різнобарвного звучання фортепіано та розвитку тембрального слуху виконавця;

6. Відображення «об'ємного» музичного інтонування, що концентрує увагу піаніста та вимагає від нього створення більш «скульптурної» гри у творах, позбавлених словесного тексту;

7. Опанування клавірної партії (оркестрового перекладання), яке дозволяє винаходити оптимальні шляхи вирішення виконавських труднощів, сприяє оволодінню технічної майстерності, зберігаючи відчуття стилю та міри.

У процесі *вивчення* оперного клавіру поглиблюється система додаткових інтегрованих практичних умінь (читання з листа, навички транспонування, периферичний зір). У концертмейстерському класі *студент*, працюючи над різними оперними аріями і ансамблями, повинен навчитися:

1) у кожний момент клавіру точно і чітко представляти оркестрове викладення (партитуру);

2) на підставі знання партитури і специфіки звучання оркестрових інструментів намагатися максимально можливо фортепіанними засобами передати колорит оркестрової фактури, звідси актуалізуються проблеми туше, артикуляції і штрихів;

3) розуміти і відчувати різницю оркестрового і фортепіанного *tubato*. Під час виконання з роялем і вокаліст, і піаніст менш «вільні» в *tubato*, ніж оркестр, і це постійно треба усвідомлювати при роботі в концертмейстерському класі;

4) за необхідності та «незручності» фортепіанної партії в клавірі розуміти, як можна «полегшити» фортепіанну фактуру зі збереженням обвивних фактурних ліній, гармонії і колористики (оркестрової) звучання.

Повертаючись до осмислення складних «рольових» завдань концертмейстера у *роботі* в оперному театрі, зауважимо, що у виконанні будь-якої опери можливо виокремити першочергові загально-виконавські проблеми, які потребують постійної уваги:

1. Усвідомлення розгортання сюжету у загальній драматургії твору.

2. Виділення головних персонажів та їх музичних характеристик (лейтмотиви, кількість сольних арій), питомої ваги кожного образу та їх взаємодію між собою у композиції.

3. Проведення ґрунтовного аналізу партитури в порівнянні з клавіром на використання характерних лейттем та лейттембрів (їх інтонаційні зміни протягом опери, самостійний розвиток та взаємодії в оркестровій партитурі).

4. Порівняння та зіставлення театральних та музичних компонентів з урахуванням часових та просторових особливостей.

Той факт, що оперний жанр є жанром синтетичним, означає, що зазначені вище напрями повинні розглядатися крізь призму синтезу мистецтв, а саме: у синхронній взаємодії різних видів художньої діяльності (література, музика, живопис, театральне дійство); дифузності художньо-стильових прийомів та засобів, що належать різним видам мистецтв; паралелізмі та взаємообратимості зорових, кольорових, вербальних, музично-слухових вражень.

Вже при *професійній роботі* в оперному театрі головними сучасними завданнями концертмейстера стають:

1) розуміння диригентської концепції, зміни темпів, розмірів тощо;

2) у кожному конкретному місці клавіру відчуття диригентського трактування фрази, взагалі вокального синтаксису;

3) усвідомлення в режисерській і диригентській концепції драматургії кожного героя, його драматургічні зміни, як на це повинні бути спрямовані всі елементи партитури-клавіру як втілення композиторського задуму.

У процесі вивчення партій концертмейстер стає основним провідником диригента, тому в процесі підготовки вистави можна говорити про співтворчість диригент-концертмейстер, але це питання потребує подальшого вивчення.

Сучасні тенденції у педагогіці вимагають концентрації уваги на творах тісно пов'язаних з українською культурою, життям і традиціями нашого народу. Одним з найкращих зразків такого твору є опера «Украдене щастя» Юлія Мейтуса<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Юлій Мейтус — український класик ХХ століття, автор модерної української опери, все життя якого пов'язано з театром. Композитор працював в Харківському оперному театрі як концертмейстер, в театрі «Березіль» — як композитор-драматург. Тяжіння до оперного жанру обумовило появу в творчій спадщині композитора 17 опер (три у співтворстві), останні з яких залишаються у рукописах і майже невідомі.

Витоки художнього твору сягають в позаминуле століття та будуються на фольклорному матеріалі – народній «Пісні про шандаря», що згодом стає творчим стимулом до написання І. Франком психологічної драми. Лібрето Максима Рильського, максимально наближено до твору І. Франка, зберігає основну драматургічну концепцію<sup>4</sup>. У центрі сюжету понівечені долі головних героїв (Анна, Микола Задорожний, Михайло Гурман), які в змаганні за особистісне щастя руйнують своє любов та життя. У пошуках відповідей на питання «Хто винен?» та «Хто у кого вкрав щастя?», трагедійність безпорадних та однаково нещасливих персонажів з сімейного рівня виростає до значимих суспільних та часових проблем.

Символічно, що період створення опери припадає на 60-ті роки – визначний історичний етап національного самоусвідомлення та поглибленого інтересу до фольклору, етап, коли «...професійне мистецтво вступає у діалог із фольклором, його філософськими, естетичними засадами, специфічними ознаками, принципами розвитку і самовідновлення» [2, с. 9]. Тому індивідуальну стилістику композитора Ю. Мейтуса потрібно розглядати в площині культуротворчих процесів того часу.

Концентрація на національному як загальнолюдській етичній та естетичній цінності в опері «Украдене щастя» відбувається завдяки поглибленому психологічному змістові та відтворенню художньої фольклорної комунікації у системі музичних і вербальних компонентів. Застосування народно-пісенної інтонаційності з опорою на стильові етнографічні риси, інспіруються музичними фольклорними традиціями Галичини, як одного з найдавніших етногеографічних районів України та місця, де відбуваються події.

Національні тенденції простежуються на тембрально-акустичному рівні в оркестровій партії. Колористика оркестру акцентована на *стилізації* народного інструментарію Гуцульщини – флюєрка, телінка, флюєра. Для відтворення характеру народного музикування композитор використовує гуцульський лад, характерні інтонації збільшеної секунди, плагальні каденції, паралельні квінти та октави та інше.

<sup>4</sup> Композиційна структура п'єси забезпечує ключовими драматичними елементами в подальшому оперний твір (етичний конфлікт, «любовний трикутник» із центральним жіночим образом, ревнощі, вбивство).

Композитор використовує наскрізний розвиток та систему лейтмотивів, що забезпечує «музичне життя» головних героїв; за рахунок лейттебрів розширює семантичну і колористичну роль оркестру, що привносить специфічний музичний колорит і створює стилізовану музичну цілісність з поетичним рядом, який насичений діалектом.

Наскрізне використання лейттебрів (англійський ріжок – Микола, труба (з сурдиною) – Гурман) стає для піаніста складним завданням і спонукає до пошуку різнобарвного звучання на роялі. А також кожного разу з появою лейттеми у своєму лейттебрі передати засобами фортепіано її характерне («однакове») темброве звучання.

Зроблений аналіз партитури-клавіру підтверджує дані положення. Наприклад, арія Анни з Першої картини Першої дії «І молилась, і поклони клала». Ця арія представляє собою розгорнуту сцену психологічних переживань головної героїні. Її складність для концертмейстера полягає в частих змінах настрою Анни, а відповідно, частих змінах інтонування у вокальній партії і фактури в оркестрі. Моментом об'єднання різних за інтонуванням строф тут може «однакове» розуміння інтонації низхідної секунди, яка привносить драматичне і навіть трагічне забарвлення всієї арії. Значну складність представляють строфи, які звучать поспіль – «Обманили, одурили» і «О, мій болю». Перша з них звучить на *ff* як несподівана кульмінація – вибух відчаю героїні, а друга – на *p*, як передчуття трагедії. Друга строфа переінтонує першу, і такий варійований повтор у різній динаміці створює складне концертмейстерське завдання. У першій строфі найголовнішим стає баланс голосу і роялю на *ff*, а в другій – збереження забарвлення численних оркестрових підголосків на *p*. Також прозорою повинна бути і передостання строфа «Дні минали серед муки», де треба максимально точно передати струнне тремоло на роялі. Досить великий оркестровий програвш стає основною кульмінацією арії. Тут важливо поєднати вокальність інтонацій перших строф героїні і звучання оркестрового *tutti*, що створює неабиякі складнощі для концертмейстера.

Аналогічні завдання постають перед концертмейстером в арії Гурмана «Хіба ж не знаю я». В цьому номері найважливіше показати оркестрові контрапункти до вокальної лінії, які розкривають внутрішній світ героя.



Подібні прийоми виникають і у великій дуетній сцені Анни і Гурмана Другої картини Першої дії. Композитору вдається майстерно поєднувати музичні характеристики героїв, що також повинно бути враховано концертмейстером.

Більш «традиційною» є арія Анни з Першої картини Третьої дії «Вже сьомий день його нема», яка розкриває подвійне відчуття героїні і трагічне передчуття всієї ситуації.

Арія Миколи з цієї ж картини «О зглянься, Анно» за драматизмом і складністю композиції наближається до першої арії Анни «І молилась, і поклони клала». Її виконання знову вимагає від концертмейстера швидкого переключення між різними емоційними станами, і відповідно, між різними фактурами і оркестровими контрапунктами.

«Украдене щастя», яка сьогодні не втрачає своєї психологічної гостроти і національного колориту, є окрасою репертуару багатьох українських та зарубіжних сценічних площадок. Окрім численних звернень драматичних театрів до цього сюжету<sup>5</sup>, постановка опери Ю. Мейтуса останнім часом відбулася на сценах Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та Хмельницької філармонії. Матеріал «Украденого щастя» постійно використовують студенти спеціалізацій «Сольний спів» та «Музична режисура» в музичних академіях України, що свідчить про невгасаючий інтерес до цього спектаклю, як слідство – робить музику опери важливим репертуарним твором піаніста-концертмейстера.

**Висновки.** Вивчення оперних творів є перспективним напрямом роботи з піаністами-концертмейстерами, який сприяє формуванню художнього творчо-музичного мислення студента, володінню інструментом з одночасним вирішенням мультимасштабних завдань на сцені (в індивідуально-авторському або камерно-вокальному виконанні). Дослідження оперного жанру в аспекті концертмейстерства сьогодні лишається актуальною науковою і методичною проблемою.

Головною особливістю роботи концертмейстера в оперному жанрі є знання партитури під час виконання клавіру. Така

<sup>5</sup> За останні роки п'єсу І. Франка поставили у Київському обласному музичному академічному театрі ім. П. Саксаганського, Театрі ім. І. Франка, Театрі ім. М. Заньковецької, Київському театрі «Золоті ворота», Муніципальному театрі «Київ» та ін. Асоціація «Берегиня» зробила постановку у м. Памплони (Іспанія).

специфіка обумовлює постійний пошук «адекватної» передачі оркестрового звучання засобами фортепіано. Це суто піаністичні аспекти роботи з оперою. Цікавим тут є той момент, що «позафортепіанний» жанр опери спонукає концертмейстера-піаніста на пошуки засобів власного інструменту.

До основних рим концертмейстерства додаються умовно драматургічні: розуміння фабули і драматургії опери, наскрізного розвитку кожного з персонажів, темпова концепція диригента і сценічні рішення режисера (при професійній роботі в театрі). Треба промаркувати, що при підготовці вистави концертмейстер стає провідником диригента при вивченні партій.

Складні взаємозв'язки «партитура – клавір», а також «диригент – оркестр – співак – концертмейстер» потребують нових наукових розвідок в нових умовах крос-культурного простору.

Перспективність подальших досліджень автори бачать у поглибленні вивчення оперного жанру в концертмейстерському класі і розширенні міждисциплінарних досліджень професійної спрямованості, де залучення театральних жанрів (опери) уможливить розкриття потенційних можливостей у інструментальному виконавстві.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афанасьєва Е. Методичні особливості роботи концертмейстера зі студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 230–235.
2. Городецька О. Українська музика 60-х років ХХ століття в контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Городецька Оксана Валентинівна ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.
3. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
4. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: Навчальний посібник. Львів : вид. Т. Тетюк, 2021. 220 с.
5. Панасюк Т. Психологічна компетентність концертмейстера та її роль у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертних виступів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 32, Т. 2. С. 195–199.
6. Смирнов М. О работе концертмейстера. Москва : Музыка, 1990. 320 с.
7. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Москва: Искусство, 1996. 267 с.

8. Юлдашева І., Боровицька О. Концертмейстер-піаніст: до питання формування універсальності у професійній діяльності. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 18, Т. 3. С. 142–145.

#### REFERENCES

1. Afanasieva, E. (2017). Methodical features of the accompanist's work with music students in higher art educational institutions. *A young scientist*, № 10 (50), pp. 230–235 [in Ukrainian].
2. Horodetska, O. (2009). Ukrainian music of the 60s of the 20<sup>th</sup> century in the context of the integrity of the epoch : the dissertation for gaining degree of the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 213 p. [in Ukrainian].
3. Molchanova, T. (2013). The art of pianist-accompanist in the socio-cultural context of modernity. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 19(1), pp. 212–217 [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2021). Self-educational activity of a pianist-accompanist: theoretical aspect : Textbook. Lviv: ed. T. Tetyuk, 220 p. [in Ukrainian].
5. Panasiuk, T. (2020). Psychological competence of the accompanist and its role in preparing the future teacher of music for concert performances. *Current issues of the humanities*, 32 Vol. 2, pp. 195–199 [in Ukrainian].
6. Smirnov, M. (1990). About the work of the accompanist. Moscow: Music, 320 p. [in Russian].
7. Shenderovich, E. (1996). In the accompanist class. Moscow: Art, 267 p. [in Russian].
8. Iuldasheva, I., Borovytska, O. (2019). Accompanist-pianist: on the question of the formation of universality in professional activity. *Innovative pedagogy*, 18 Vol. 3, pp. 142–145 [in Ukrainian].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-23>

**Діна Борисівна Резнік**  
ORCID: 0000-0002-2002-4144  
викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[dinareznik@icloud.com](mailto:dinareznik@icloud.com)

## ОВОЛОДІННЯ НАВИЧКАМИ ПРОФЕСІЙНОГО ОЦІНЮВАННЯ І САМООЦІНЮВАННЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ВЕКТОР ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОСТІ СУЧАСНОГО ВИПУСКНИКА ВИЩОГО МУЗИЧНОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ

*Мета роботи* полягає в тому, щоб запропонувати таку систему розвитку музичного слуху в навчальному закладі, яка дозволить подолати недоліки у формуванні оцінних умінь майбутніх професійних музичних педагогів, методик, зосереджену на вдосконаленні музичного слуху, надання йому аналітичних умінь у галузі виразних інтерпретаційних можливостей втілення музичних творів у живому звучанні. *Методологія дослідження* базується на узагальненні багаторічного фахового досвіду автора статті в поєднанні з індуктивним методом та аналітичним підходом до навчального процесу в освітніх мистецьких закладах. *Науковою новизною* роботи є розроблена автором роботи (згідно з викладеними в статті вище теоретичними положеннями) та запропонована таблиця нормативного оцінювання, робота з якою, на нашу думку, може допомогти у формуванні навички професійного оцінювання в студентів вищих музичних закладів. *Висновки.* Оцінювання і самооцінювання потребують сформованої професійної мови, саме в ній, у її письмовій або усній формі, компетентність знаходить свій яскравий вираз. Дискрептивні описові висловлювання і прескрептивні нормативні вирази завжди повинні бути насичені грамотною термінологією і підкріплені достовірними фактами з досвіду музичного виконання. Компетентне оцінювання є важливим професійним умінням, якому слід послідовно навчати, а для цього наполегливо розвивати музичний слух в усіх його різновидах, особливо той його найбільш інтелектуальний складник, яким є аналітичний слух. Конче потрібна вичерпна дидактична модель формування педагогічних оцінних умінь у музичній педагогіці з урахуванням всіх її особливостей і своєрідностей, але на міцному фундаменті загальної педагогіки і психології навчання. Вона повинна бути спрямованою на формування цього вміння і складена поетапно, починаючи свій вектор виховання з навички слухання себе самого зі сторони під час гри. Масмо надію, що ця стаття збудить широкій загал педагогічних кадрів і приведе багатьох до плідних думок і рішень.

*Ключові слова:* оцінка, відмітка, оцінювання, критерії оцінювання, самооцінювання, аналітичний музичний слух.

*Reznik Dina Borysivna, Lecturer at Odesa National A. V. Nezdanova Academy of Music*

**Mastering skills of professional assessment and self-assessment as an important vector of formation of competence of the modern graduate of higher education**

*The aim of the work is to propose a system of musical hearing development in the school, which will overcome the shortcomings in the formation of assessment skills of future professional music teachers, methods focused on improving musical hearing, providing him with analytical skills in the field of expressive interpretation of musical works in live sound. The research methodology is based on the generalized long-term professional experience of the author of the article in combination with the inductive method and the analytical approach to the educational process in educational art institutions. The scientific novelty of the work is developed by the author of the work, in accordance with the theoretical provisions set out in the article above, and the proposed table of normative assessment, work with which, in our opinion, can help develop professional assessment skills in students of higher music institutions. Conclusions. Assessment and self-assessment require an established professional language, in its written or oral form, competence finds its vivid expression. Discretionary descriptive statements and prescriptive normative expressions should always be saturated with competent terminology and supported by reliable facts from the experience of musical performance. Competent assessment is an important professional skill that should be consistently taught, and for this persistent development of musical hearing, in all its varieties, especially the most intellectual component, which is analytical hearing. A comprehensive didactic model of formation of pedagogical assessment skills in music pedagogy is absolutely necessary, taking into account all its features and peculiarities, but on a solid foundation of general pedagogy and psychology of learning. It should be focused on the formation of this skill and composed in stages, starting with the vector of education with the skill of listening to yourself from the side during the game. We hope that this article will arouse a wide range of teachers and lead many to fruitful thoughts and decisions.*

**Key words:** assessment, mark, assessment criteria, self-assessment, analytical musical hearing.

The image shows a musical score snippet from Wagner's opera 'Die Walküre'. It features a vocal line with lyrics in Ukrainian and German. The lyrics are: 'Я са. ПОЖИМ МОЛОТКОМ су-дять бу-ду / mit dem Hammer auf/den-zeis - den/halt! ich Ge-'. The score includes a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

*«Судити вас я буду шевським молотком!»*

*Р. Вагнер, опера «Нюрнберзькі Майстерзінгери», 2-й акт*

**Актуальність теми дослідження.** В умовах змін сучасної освіти пріоритетним стає саме *компетентнісний* підхід, орієнтований на формування творчої активної особистості випускника вищої школи – фахівця, спроможного цілком самостійно приймати у своїй професійній діяльності конструктивні і фахово обґрунтовані рішення. Компетентність – здатність не тільки використовувати свої знання для досягнення максимально позитивних результатів в обраній і обмеженій сфері, а і вміння робити це навіть у цілковито невизначеній і несподіваній ситуації, майже на несвідомому рівні інтуїції. У цьому сенсі компетентність набуває якості професійного безумовного рефлексу.

Компетентність по-різному виявляється в окремих формах викладацької діяльності, як-от організація всіх ланок загального навчального процесу і вибір індивідуальної траєкторії викладання для кожного учня окремо, вирішування глобальних проблем і складання конкретних навчальних завдань з урахуванням зв'язку та необхідного постійного поєднання окремих частин знань і вмінь у єдиному процесі їх розвитку тощо, але, на нашу думку, серед усього найважливішим є *компетентне оцінювання*, адже саме воно поєднує весь навчальний процес і має найбільший вплив на здобуття авторитету й успішності кожного педагога. Слід зауважити, що не всі видатні педагоги-музиканти були блискучими виконавцями, не всі знамениті віртуози мали змогу і бажання бути педагогами, але тим, що поєднує їх усіх, є високий рівень вміння компетентно оцінювати виконавство. Безумовно, оцінювання у світі музичної педагогіки – це один із найбільш спірних і дискусійних питань. Більшість наявного загалу музичних педагогів мають у своїй пам'яті образливі випадки неадекватного, на їхню думку, оцінювання колегами педагогічної роботи, які залишили негативний слід у професійній психіці, бо моральна сторона оцінювальних дій не може бути перевершеною.

Головна складність оцінювання в музичній практиці – це сама специфіка предмета, що підлягає оцінці, на перший погляд, її неможливо конкретизувати й обчислити, бо сама її природна суть – це мінливість і невловимість. Якщо ж ми говоримо про процес навчання, то ми, виходячи із загальних і специфічних законів дидактики як науки про загальний процес навчання, повинні погодитись із тим, що саме оцінювання є наріжним каменем у будь-якій галузі педагогіки і в навчальних закладах усіх рівнів.

Оцінювання — це властивість, притаманна всьому людству, в якій би то не було діяльності, вона завжди планується як одна з головних умов існування істоти в навколишньому середовищі. Без урахування цієї важливої категорії особистість переступає межу психологічної рівноваги, що може привести її до катастрофічних наслідків. Припущення реакції оточення, її попереднє оцінювання — основа моралі, таке передбачення наслідків своїх дій — закон життя соціуму. Порівняно з цим оцінка виконання музичного твору виглядає вже не такою важливою і складною, але у світі музики вона грає дуже важливу роль.

Навчання в професійному музичному навчальному закладі має надати випускникові такий комплекс знань, умінь та навичок, який забезпечить йому можливість плідно працювати в ролі педагога музики. Для цього потрібна фактологічна інформація в структурних одиницях, потрібні сформовані на практиці прийоми використання набутих знань у дії і здійснення цих дій автоматично, як і вибір серед всієї множини найбільш відповідних і адекватних конкретній ситуації, тобто в навчальному процесі повинен плануватись тренінг. На жаль, у жодному курсі методики, зокрема методики викладання гри на фортепіано, нам не довелось знайти хоча б спроби рішення завдання формування компетентного оцінювання і самооцінювання виконання музичного твору. Дотепер компетентне оцінювання залишалося професійним умінням, яке накопичувалося методом спроб і помилок уже в самому процесі безпосереднього багаторічного педагогічного досвіду.

**Мета роботи** — запропонувати таку систему розвитку музичного слуху в навчальному закладі, яка дозволить подолати недоліки у формуванні оцінних умінь майбутніх професіональних музичних педагогів, методику, зосереджену на вдосконаленні музичного слуху, надання йому аналітичних умінь у галузі виразних інтерпретаційних можливостей утілення музичних творів у живому звучанні.

**Методологія дослідження** базується на узагальненні багаторічного фахового досвіду автора статті в поєднанні з індуктивним методом та аналітичним підходом до навчального процесу в освітніх мистецьких закладах.

Ще раз підкреслимо, що оцінювання в мистецтві є великою таємницею, бо сам предмет оцінювання, який потрібно проаналізувати в реальних категоріях, не належить реальному

світу і не піддається ані описовому, ані нормативному, ані якось іншому конкретному виміру. Тут завжди буде присутня суб'єктивність, індивідуальний підхід, соціальне, географічне розташування і, звісно, час із його традиціями, нескінченними пошуками новітності й оригінальності, сперечаннями між минулим і тим, що тільки зароджується. Не дивлячись на це, ми вважаємо, що конче потрібно вчити оцінюванню цілеспрямовано, і ставимо собі за мету, спираючись на деякий власний досвід, допомогти в розробці методики формування і розвитку оцінювальних здібностей студентів. Ми вважаємо, що ця методика повинна спиратись на розвиток *аналітичного музичного слуху*, тобто того його різновиду, який спроможний аналізувати й оцінювати виконавські виразні можливості, доречність їх використання і рівень володіння ними в конкретному інтерпретатора.

**Виклад основного матеріалу.** Саме в останні роки феномен оцінки посів важливе місце в навчальному процесі підготовки педагогічних кадрів, а оцінювання, особливо самооцінювання, стало самостійним напрямом досліджень у галузі педагогіки і педагогічної психології. Фундаментальна педагогічна наука зайшла далеко вперед у цій галузі знань про оцінювання і його роль у навчальному процесі порівняно з музичною педагогікою. Оціночні вміння посідають важливе місце в працях А.Н. Леонтєва, Д.Б. Ельконіна, Б.Г. Ананьєва. Багато уваги приділяється ролі оцінки в спілкуванні викладача з учнем, його батьками та учнів між собою.

У науковій праці «Психологія педагогічної оцінки» Б.Г. Ананьєва оцінка стає символом прогресивного так званого антропологічного підходу, тобто методу навчання, зосередженого на вивченні особистості того, кого навчають. Саме ця риса музичної педагогіки є характерною ознакою «Одеської школи», саме це проповідувала одна із засновниць спеціальної музичної школи, (пізніше названою спец. музична школа для обдарованих дітей імені П.С. Столярського) вчителька славетного Е. Гігельса проф. Б.М. Рейнвальд. Їй належать такі слова: «перед тим, як учня навчати, треба його самого досконало вивчити!» [8].

П.П. Блонський, філософ і психолог, зв'язав оцінювання з віковими особливостями учнів. Тої ж тематики дотримувались Л.С. Виготський, автор «Психології мистецтва» та його послідовник Д. Ельконін, який на підставі вікової періодизації



створив різні рівневі критерії для категорії «оцінка – відмітка». На жаль, у музичній освіті вікові критерії – це саме те, що намагаються всіляко подолати і в питанні репертуару, і в усьому іншому. «Вундеркінізм» як дуже поширене і популярне явище дитячої педагогіки – це велика загроза і небезпечне захоплення, батіг, занесений над нормальним розвитком дитини і навіть загроза його здоров'ю, йому вже декілька сотень років. Бідний маленький Моцарт! Він провів майже все дитинство в кареті, захоплюючи всю Європу як «чудо-дитина», що грає із зав'язаними очима.

Питаннями оцінювання займався і знаменитий психолог С.Л. Рубінштейн. Серед психологічних особливостей цього процесу він зазначав, що відмітка – це результат, а не мета діяльності, а найважливіша її форма – це самооцінка. Далі він стверджував, що важлива навіть не сама відмітка, скільки її сприйняття. **Оцінка** – це одночасна взаємодія педагога і учня, результатом якої є кількісний показник, який відображає досягнення учня на певному освітньому етапі і називається **відміткою**. Ми цілковито згодні з наведеним трактуванням цих термінів і надалі саме в такому сенсі і будемо їх використовувати. Головне завдання **оцінки** – визначити характер особистих зусиль учня, на відміну від **відмітки**, яка виражає рівень його досягнень у конкретний момент. Обидві мають порівняльний характер, але перша спирається на порівняння минулого і сучасного стану розвитку особистості, а друга – на порівняння його досягнень із нормативними вимогами.

Слід також зазначити, що вони обидві мають при цьому схожі педагогічні функції: *навчальну*, яка виражається в тому, що вони не є суто реєстрацією рівня досягнень, а повинні сприяти їх розширенню і збуджувати учня до подальшого набуття знань; *виховну*, яка виражається у формуванні навичок систематичного, старанного ставлення учня до самого процесу навчання; *мотивувальну*, яка діє на вольову сферу шляхом переживання успіху чи невдачі і стимулює формування самооцінки; *міжособистісну*, яка формує співвідношень у навчальній групі.

Аналіз основних видів і форм педагогічної оцінки в музичній педагогіці, його головні структурні компоненти зроблено в роботі «Некоторые аспекты педагогической оценки в музыкальном обучении» Л.П. Алешнікової, Є.О. Алешнікова [1]. Вони спираються у своїх висновках щодо головних

структурних компонентах оцінювання в музиці на особливості вікової психології й особистих мотивах навчання та особистої спрямованості учня. Автори досвідно-експериментальним шляхом визначили, що традиційні форми оцінки і відмітки мають яскраво виражений стресовий характер та ведуть до втрати інтересу до занять музикою, тому потребують суттєвих змін. «Трудно определить критерии, по которым оценивается искусство музыкальной игры, так как не существует шкалы, определяющей художественный уровень исполнения» [1, с. 11]. Задля покращення дійсного стану вони рекомендують розділяти відмітку в балах і оцінювання словесне, зроблене педагогом, вказуючи на те, що в такому разі оцінювання направлене всередину особистості, а відмітка спрямована до навколишнього середовища і виявляє положення особистості в ньому. Вони вказують на види оцінювання: 1. *Поточне*, спрямоване на процес навчання і розвитку учня, враховує його персональні успіхи і враховує особистий розвиток, проводиться у формі контролю над виконанням домашніх завдань і роботи на уроці. 2. *Етапне* – у формі контрольних уроків; 3. *Підсумкове* – у вигляді екзаменів; 4. *Змагальне* порівняння з успіхами інших – конкурси.

Ми дотримуємося іншої думки і вважаємо, що не тільки на конкурсах, а всюди оцінювання основних видів і форм музичної діяльності – це завжди порівняльний аналіз. Цей метод зіставлення предметів і явищ, нормативів і результатів, загального і часткового та особливого повинен бути в основі всіх видів оцінювання, його треба вивчати і тренуватися в його використанні на всіх етапах музичного навчання. Єдина коренева відмінність використання цього емпіричного методу наукового дослідження для явищ музичного світу – це те, що тут він базується суто на музично-слуховій уяві і успішність його використання залежить від рівня розвитку музичного слуху особи, яку обрано бути суддею.

Аналітичний музичний слух (як один із важливих складників музичної обдарованості) досконало досліджений видатним музикознавцем сучасності проф. Д.К. Кірнарською. Нещодавно під її керівництвом був проведений експеримент із перевірки аналітичних можливостей слуху в живому процесі музичного сприйняття на визначення ступеню тотожності і контрасту між раніше почутим та тим, що звучить зараз. Ця система тестування існує вже 100 років і її винахідник

американський психолог К. Сішор назвав її шкалою музичного таланту “Seashore Measures of Musical Talent”. Він обмежився зіставленням звуків за висотою, гучністю, часом, тембром, консонантністю і диссонантністю [9].

Стаття Д. Кірнарської описує діагностичне завдання, побудоване на порівнянні закінчених фрагментів музичних творів, у яких слід було вказати схожість і відмінність за тембром (фортепіано, чи оркестр), темпом (швидко, чи повільно), загальним характером (спокійний, зосереджений, бурхливий, пристрасний). У процесі випробування учасникам демонстрували 3 фрагменти добре знайомого тематичного матеріалу, після чого звучав 4-й фрагмент, у якому було записане спотворене виконання одного з уривків, зроблене за допомогою комп’ютера. Треба було знайти схожість з одним із трьох попередніх. У процесі прослуховування учасники мали орієнтуватись на тембр, жанрові ознаки або звуковисотні і ритмічні структури. Щоб визначити в процесі діагностування рівень аналітичного слуху, який виявляється під час музичного сприйняття, була розроблена спеціальна методика, достовірність результатів була вже перевірена і автор стверджує, що ця методика є ефективним засобом визначення рівня розвитку аналітичного слуху.

До таких висновків дійшов й інший дослідник, на якого посилається Д.К. Кірнарська, англійський психолог Х. Вінг, який довів, що музичний слух здатен вирішувати завдання, які спираються не тільки на сенсорне розрізнення, як у тесті К. Сішора, а й на інтелектуальне аналізувальне порівняння. Також на подібному дослідженні аналітичного слуху А.Н. Якупов доводить, що «досить підготовлений освічений слухач здатний диференціювати інформацію, яку транслює виконавець, й інформацію власне авторську, закладену композитором у вигляді звукової картини із зашифрованими духовними значеннями інтерпретації авторської звукової форми» [3, с. 103].

Ці експерименти і висновки на основі їх результатів підтверджують нашу думку про те, що оцінювання завжди спирається на порівняльний аналіз, здатний зробити тільки професійний, досконало сформований аналітичний музичний слух. Незалежно від того, проводиться оцінювання з нотами або без них, воно завжди спирається на музичну слухову уяву.

Якщо ми слідкуємо по нотах за виконавцем, то ми не просто порівнюємо те, що звучить із тим, що написано. Ми,

дивлячись у текст, одноразово уявляємо своїм внутрішнім слухом, що повинно звучати і цей слуховий образ порівнюємо з тим, що чуємо, оцінюючи одночасно всі моменти відповідності і невідповідності. Якщо ж ми не користуємося нотами під час прослуховування живої гри чи запису, то ми використовуємо свою музичну пам'ять, яка зберігає для нас у своїй «інтелектуальній бібліотеці» багато відомих нам творів, а також багато варіантів їх трактування, між якими ми можемо провести порівняльний аналіз і сформулювати свою остаточну думку про якість поточного виконання.

Сучасна форма оцінювання набула кореневих змін, бо ми маємо змогу оцінювати виконання з використанням технічних засобів відтворення, завдяки яким ми спроможні порівнювати велику кількість виконань одного й того ж твору, а деякі можливості, як-от можливість повторювати епізоди або зіставляти їх між собою, порівнюючи безпосередньо одне з одним, дає нам нові можливості досягнення достовірності оцінювання. Наші ствердження і вказівки недоліків можуть бути конкретно підкріплені звукозаписом, вони перестають бути голосливими і недоказовими. У цих нових умовах оцінювання набуло більш сильного опору на досконалість володіння слуховим аналізом, потребує його всілякого вдосконалення і поліпшення. До речі, зросла і відповідальність самого педагога, який представляє до суду той чи інший запис гри свого учня, тобто перший етап оцінювання проходить ще на етапі підготовки. Це дуже змінило і додало достовірності описувальному моменту педагога під час обговорення, з якого воно і починається. Вступне слово про те, що під час виступу учня на сцені мали місце непередбачені несподіванки і прикрі випадковості, не приймаються, адже завжди є змога перезапису. Також не працюють знижки на незнайомі обставини, непередбачені недоліки інструмента, недостатній час, відведений на репетиції.

Справа тільки в тому, що аналізувати виконання твору можна не тільки шляхом оцінювання відповідності виконавчого плану задуму композитора, а й шляхом детального слухового аналізу виконавських виразних засобів. Безумовно, не слід забувати про існування проблеми інтерпретації тексту, яка може змінити образ твору майже до повного «навпаки», але слід урахувувати і рівень володіння всіма необхідними досконалістями для втілення високохудожнього образу

музичного твору, який взагалі не існує без рукотворної дії рук виконавця.

Саме слово «аналітичний» від грецького «розділення, розчленування, розбирання» передбачає такий метод вивчення, коли розглядаються окремі сторони, властивості частин об'єкта дослідження. Аналітичний слух спирається на деталізацію, поглиблене вивчення окремих частин із метою створення більш достовірного та досконалого звукового відображення всього. Аналітичний музикальний слух – це особлива якість професійного сприйняття звукової інформації, починаючи з розрізнення висотних, метро-ритмічних та всіх інших композиторських засобів виразності, як-от інструментовка, тембр, регістр, лад, тональність, фактура, мелодія, форма твору, тобто усе те, що і створює художній образ, а також виконавчі засоби виразності, до яких належить особисте туше кожного піаніста, обрана ним градація артикуляції і динаміки, тонкощі педалізації, агогічна воля і темпова єдність у втіленні цього образу в життя. Така діяльність, потребує від професійного слухача зовсім іншої спрямованості слухової уваги. Її потрібно сформулювати так, щоб у своїй найвищій фазі вона була «згорнута» до повного автоматизму, але при цьому в будь-який момент змогла б бути повністю розгорнута до стану найдрібнішої деталізації. Оскільки музичний процес завжди проходить у часі, то діяльність аналізу, безумовно, спирається на музично-слухову пам'ять, бо тільки за її допомогою стає спроможним акт порівняння, який і лежить у фундаменті загального оцінювання.

Згідно з вищевикладеними теоретичними положеннями нами запропонована таблиця нормативного оцінювання, робота з якою, на нашу думку, може допомогти у формуванні навички оцінювання у студентів, що становить **наукову новизну роботи**. Вона містить усього 11 розділів, кожний із яких присвячений оцінці окремої конкретної якості виконання. Перша з них – виконавська впевненість, тобто якість володіння текстом твору, загальне опанування фактури в усіх її видах, знання тексту й авторських ремарок; друга – образність, виконавча воля і артистизм – емоційність у переданні образу, індивідуальне самобутнє втілення та переконливість трактування; третя – відповідність засобів виконавської виразності стилю і жанру твору; четверта – звук, туше, динаміка; п'ята – артикуляція, фразування, штрихи; шоста – співвідношення

пластів фактури, вертикаль; сьома – співвідношення розділів форми твору, побудова чіткої структури, горизонталь; восьма – темп, ритм, поліритм вертикальний і горизонтальний, різновиди агогіки; дев'ята – використання всіх видів педалізації, її відповідність жанру і стилю; десята – технічна довершеність виконання; одинадцята – текстова точність.

Наведені розділи (критерії) можуть бути скориговані, скорочені та розширені відповідно до рівня кваліфікаційного оцінювання. Наводимо можливий зразок оцінювальної таблиці.

*Зразок таблиці:*

Впевненість виконання, вичерпність, піанізм	Образність виконання, воля артистизм	Текстова точність. Знання ремарок.	Відповідність жанру, стилю епохи, стилю композитора	Якість звуку, туніс, динаміка форми	Артикуляція, штрихи, фразування, мікродинаміка.	Вертикаль: співвідношення пластів фактури	Горизонталь: співвідношення розділів форми	Темп, ритм, агогіка.	Педалі заші

Оцінювання проводиться за 4-бальною системою: 0 – якість не була присутня зовсім, 1 – була присутня, але дуже рідко, 2 – була присутня, але не завжди, 3 – була присутня постійно. Для виведення кінцевої загальної оцінки потрібно найвищу можливу суму, яку можна отримати (3, помножене на 11, дорівнює 33; це число ще треба помножити на кількість суддів і поділити на суму отриманих балів у кожного з них). Одержаний коефіцієнт є *відміткою*, зрозуміло, що при цьому найкращий результат наближається до одиниці. Крім цього, таблиця може дати змогу конкретно уточнити, на які саме недоліки виконання вказували судді, завдяки чому доповнити отриману відмітку більш розгорнутою *оцінкою*, а саме цей тандем *відмітки з оцінкою* ми вважаємо найбільш доцільним в усьому процесі навчання.

Позитивний відгук на використання цієї таблиці ми отримали, використовуючи її протягом 25 років проведеного конкурсу молодих педагогів–піаністів, для оцінки результатів виступів на другому турі. Слід зауважити, що для цього конкурсу завжди писався обов'язковий твір, який виконували всі учасники, а автор твору був членом журі, тому достовірність цього оцінювання могла бути підтверджена не тільки порівнянням усіх таблиць із його результатами, а і його власним виконанням. Останній «Восьмий конкурс молодих педагогів–піаністів імені заслуженого діяча мистецтв України проф. Ю.К. Ракула» було успішно проведено у 2021 році у віртуальному режимі, і саме оцінювальні таблиці багато в чому в теперішні важкі часи пандемії нам допомогли.

Нам здається, що саме вони або аналогічні ним мають успішне майбутнє в плані використання для роботи журі й оцінювання поточних виступів на академічних концертах і екзаменах, які нині часто проводяться за відеозаписами, але також вони можуть відіграти дуже велику роль в організації і проведенні навчального процесу, оскільки вони спираються на дуже прогресивний метод педагогічної психології – створення системи розподілу уваги як властивості і когнітивної здатності нашого мозку реагувати на різні стимули і задачі одночасно. Ця здатність у процесі навчання і тренінгу, а також завдяки регулярній практиці використання і вдосконалення добре піддається розвитку і поліпшенню. І найпершим ступенем, відправною точкою вектора формування вміння оцінювання, безумовно, буде формування самооцінювання, яке в педагогічній практиці має назву «вміння слухати себе зі сторони». Це дуже значуще в музичній педагогіці явище не може бути досконало розкрито в межах цієї статті, але, ми вважаємо, що всі професіонали погодяться зі мною, що це ствердження можна і слід прийняти за аксіому. Саме воно є підґрунтям того, до чого повинен, за словами одного з найкращих педагогів в історії фортепіанного мистецтва проф. Г.Г. Нейгауза, прагнути кожен учитель: «Одне з головних завдань педагога – зробити якомога скоріше і ґрунтовніше так, щоб бути непотрібним учневі, усунути себе, зійти зі сцени, тобто прищепити йому самостійність мислення, методів роботи, самопізнання і вміння досягати мети, які зветься зрілістю, майстерністю» [6, с. 187].

Велике значення в цьому процесі мають види роботи з учнем, які обирає вчитель для занять. Є, наприклад дуже дієві наочно-ілюстративні методи: **позитивний показ**, коли на уроці демонструється можливий зразок виконання або проводиться перше знайомство з новим твором, це називається «педагогічний показ»; **негативний показ** із перебільшенням недоліків виконання учня, супроводжується поясненнями; **уповільнений показ**, коли якийсь фрагмент виконується в такому темпі, що можна почути найменші деталі виконання, ми називаємо це «розглядання під мікроскопом»; **метод варіантів** – запропонування учневі різних засобів виконання твору або його епізоду з обґрунтованим вибором серед можливостей найбільш відповідного; ранне **самостійне редагування** нотного тексту, виставлення в нотах аплікатури, педалі, динаміки, штрихів,

указування кордонів форм і структур, яке приводить до професійного викладу своїх виконавчих думок і прищеплює навички використання специфічних умовних позначень. Дуже велику користь, безумовно, відіграє широке використання і аналіз аудіо- і відеозаписів. Ці методи спираються на певний рівень вміння аналізувати на слух та наявність доброї музичної пам'яті. А для того, щоб оцінювати себе самостійно, учневі треба мати яскраву музично-слухову уяву твору, тільки спираючись на неї можливо аналізувати і порівнювати слухом «бажане» з «дійснозвучаючим» та коригувати свої поточні дії на інструменті під час гри, що робить навіть наймолодший школяр, виконуючи твір, якщо тільки з нього не намагаються зробити на уроках «дресировану циркову мавпу».

Дуже важливі не тільки методи викладання, а й самі форми, в яких вони проводяться. Так, великий вплив на розвиток аналітичного слуху має ранній педагогічний досвід, він дуже активує музичний слух «маленького педагога» вимагає від нього самостійних рішень. Такий вид «проблемного навчання» може бути поєднаний із взаємооцінюванням однокласників (мається на увазі клас педагога). У наших далеких споминах є такі численні збори в класі професора С.Л. Могилевської, коли малюки мали повне право критикувати своїх старших товаришів і навіть давати їм поради. Ми дуже прискіпливо прислухались до гри своїх товаришів під час підготовки до щорічних класних концертів. На нашу думку, цей стиль роботи дістався у спадок нашій учительці від її професора Г.Г. Нейгауза. Ще одна славетна його випускниця, проф. Л. Н. Гінзбург, розповідала про роки навчання в Москві, «в нас не було індивідуального розкладу, ми повинні були бути на всіх уроках професора і слідкувати за його роботою, він тільки обирав того, хто повинен грати, і робив це досить несподівано для нас» [5]. Такий спосіб проведення занять дуже розвиває аналітичний слух, бо всім відомо, що «в чужих руках краще видно», у нашому разі краще чути. На формування реальної самооцінки були спрямовані і питання, які завжди звучали на початку уроку: «Ну як? Що в тебе не виходить? На що ти скаржишся?» Така «гра в лікаря і пацієнта» нам дуже подобалась у дитинстві, в старшому віці характер питання змінювався, бо після виконання твору ми повинні були розповісти, як ми плануємо самі працювати над ним далі. Таким чином, у процесі навчання формувалась настанова на



самостійне оцінювання своїх можливостей і досягнень. Дуже гарною перевіркою правильної самооцінки є самостійний вибір учнем свого репертуару, завдяки чому можна яскраво визначити, наскільки реально він бачить свої можливості і недоліки. Перші такти «Місячної сонати» можна зіграти і в I класі, якщо транспонувати з *cis* в *a moll*, але учневі потрібен вже певний розвиток аналітичного слуху, щоб відмовитись від цього свого бажання.

Також слід зауважити, що оцінювання і самооцінювання потребують сформованої професійної мови, саме в ній, у її письмовій або усній формі, компетентність знаходить свій яскравий вираз. Дискрептивні описові висловлювання і прескрептивні нормативні вирази завжди повинні бути насичені грамотною термінологією і підкріплені достовірними фактами з досвіду музичного виконання.

**Висновки.** Компетентне оцінювання є важливим професійним умінням, якому слід послідовно навчати, а для цього наполегливо розвивати музичний слух, в усіх його різновидах, особливо той його найбільш інтелектуальний складник, яким є аналітичний слух. Конче потрібна вичерпна дидактична модель формування педагогічних оціночних умінь у музичній педагогіці з урахуванням всіх її особливостей і своєрідностей, але на міцному фундаменті загальної педагогіки і психології навчання. Вона має бути спрямованою на формування цього вміння і складена поетапно, починаючи свій вектор виховання з навички слухання себе самого зі сторони під час гри. Маємо надію, що ця стаття збудить широкий загал педагогічних кадрів і приведе багатьох до плідних думок і рішень.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алешникова Л.П., Алешников Е.А. Некоторые аспекты педагогической оценки в музыкальном обучении. *Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета*, №. 4, 2016, С. 9–14.
2. Ананьев Б.Г. Психология педагогической оценки. *Избранные психологические труды*. Москва : Педагогика, 1980. Т. 2. С. 128–268.
3. Кирнарская Д.К. Исследование аналитического слуха в структуре музыкальной одаренности. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 2020. № 50. С. 101–106.
4. Либерман Е.Я. Экзамен по специальности и его оценка. *Советская музыка*. 1976. № 7. С. 81
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. *Записки педагога*. Москва : Планета музыки, 2015. 256 с.

6. Ракул Ю. К., Резнік Д.Б. Методичні рекомендації з питань організації та проведення Державного іспиту «Педагогічна майстерність». Київ : Республіканський методичний комітет навчальних закладів мистецтв і культури, 1997. 31 с.

7. Резнік Д.Б. Особливості дитячої музичної педагогіки С.Л. Могілевської. *Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса : «Друк», 2005. вип. 6, кн. 2. С. 351–354

8. Рейнґальд Б.М. Как я обучала Эмиля Гилельса. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*, ред., сост. С. Хентова. Москва : Музыка, 1965. С. 147–160.

9. Seashor C.E. The psychology of musical talent. Boston, NY: Silver, Burdett and Co, 1919. 313 p.

10. Wing H.D. Tests of musical ability and appreciation, 2<sup>nd</sup> edit British Journal of psychological monographs supplement, 1968, no.27. 98 p.

#### REFERENCES

1. Aleshnikova, L. Aleshnikov, E (2016). Some aspects of pedagogical evaluation in music education. Bulletin of the South Ural State University for the Humanities and Pedagogy, №. 4, p. 9–14 [in Russian].

2. Ananiev, B. (1980). Psychology of pedagogical assessment. Selected psychological works. M: Pedagogy. Vol.2. pp.128–268. [in Russian].

3. Kirnarskaya, D (2020). Research of analytical hearing in the structure of musical talent. Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts, №. 50. pp. 101–106 [in Russian].

4. Lieberman, E. (1976). Exam in the specialty and its assessment. Soviet music. №7. p.81 [in Russian].

5. Neuhaus, G (2015). About the art of piano playing. Teacher's notes. M: Planet of Music [in Russian].

6. Rakul, Y., Reznik, D. (1997). Methodical recommendations on the organization and conduct of the State Exam «Pedagogical Skills». Kyiv: Republican Methodical Committee of Educational Institutions of Arts and Culture [in Ukrainian].

7. Reznik, D (2005). Features of children's music pedagogy SL Mogilevskaya. Scientific Bulletin of ODMA named after AV Nezhdanova, Odessa: Print. issue 6, book 2. p. 351–354 [in Ukrainian].

8. Reingbald, B. (1965). How I taught Emil Gilels. Outstanding pianists-teachers on piano art, ed., Comp. C.Hentova. M: Music. p. 147–160. [in Russian].

9. Seashor, C. (1919). The psychology of musical talent. Boston, NY: Silver, Burdett and Co [in English].

10. Wing, H. (1968). Tests of musical ability and appreciation, 2<sup>nd</sup> edit British Journal of psychological monographs supplement. no. 27 [in English].

УДК 78.461; 78.35; 78.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-24>**Петро Васильович Вакалюк**

ORCID: 0000-0002-4544-1657

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри виконавського мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський  
національний університет імені Василя Стефаника»

petrovakalyuk@gmail.com

## РЕЦЕПЦІ ДОДЕКАФОНІЇ В УГОРСЬКІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** – розглянути твори угорських композиторів для духових інструментів, написані впродовж 60-х років минулого століття, в аспекті індивідуального композиторського переосмислення і модифікації дванадцятитонової техніки композиції. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** публікації зумовлюється мізерною репрезентацією у вітчизняному музикознавчому дискурсі угорської музики другої половини ХХ століття, зокрема музики, скомпонованої для духових інструментів. **Висновки.** Досліджувані композиції дібрано так, щоби якомога виразніше проілюструвати індивідуальні композиторські рецепції додекафонії, по чергово відображаючи «хронологічні етапи» кристалізації цієї техніки (від початкового застосування дванадцятитонових комплексів, моделювання серії та її похідних форм (у композиціях Іштвана Богара) до спроб серіалізації (Шандор Балаша, Ендре Секей) і подальшого синтезу з іншими композиційними техніками, як-от алеаторика і сонористика (Ендре Секей)). Спорадичне використання додекафонії у звуковому середовищі твору неофольклорного стильового окреслення («Балканські танці» Іштвана Богара) вказує на одну з прикметних ознак адаптації додекафонії в угорській музиці – національно-фольклорну забарвленість. У двох аналізованих композиціях Іштвана Богара серія тлумачиться тематично. Кожен образ музичного дійства презентується індивідуальним тематизмом, для кожної нової теми композитор вибудовує нову серійну послідовність, структурно не зовсім споріднену з первинною серією (Концерт для туби). Мікрокомбінаторні операції, застосовані у Квінтеті Ендре Секея, анонсують проєкції мінімалізму в угорській музиці подальших років. Синтез різних композиційних технік, характерний для композицій, створених у другій половині 60-х років, ніби знаменує певну втомленість, вичерпаність і поступове відмежування від тотального інтелектуалізму та раціоналізму,

© Вакалюк П. В., 2021

намагання поєднати їх із кардинально протилежним, ірраціональним чинником, а в ширшому сенсі сповіщає про завершення останнього періоду модернізму і перехід до постмодерного мистецтва.

**Ключові слова:** угорська музика, додекафонія, серія, серіалізм, транспозиція, комбінаторика, синтез техник.

*Vakalyuk Petro Vasylovych, PhD, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History and Theory of the Music Performance, Institute of the Music Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

**Receptions of dodecaphony in Hungarian music for wind instruments of the 60s of the XX century**

**Research objective:** to consider the works of Hungarian composers for wind instruments, written during the 60s of last century, in terms of individual compositional rethinking and modification of the twelve-tone technique of composition. **Research methodology** is based on system-analytical and comparative methods. **The scientific novelty** of the publication is due to the scanty representation in the domestic musicological discourse of Hungarian music of the second half of the twentieth century, in particular music composed for wind instruments. **Conclusions/** The studied compositions are chosen to illustrate as clearly as possible the individual compositional receptions of dodecaphony, alternately reflecting the “chronological stages” of crystallization of this technique from the initial application of twelve-tone complexes, modeling of the series and its derivative forms (in Istvan Bogar’s compositions), to attempts by Sekey) and subsequent synthesis with other compositional techniques, such as aleatorics and sonoristics (Andre Sekey). The sporadic use of dodecaphony in the sound environment of the work of neo-folk stylistic delineation (“Balkan Dances” by Istvan Bogar) emphasizes one of the notable signs of adaptation of dodecaphony in Hungarian music – its national and folklore color. In the two analyzed compositions by Istvan Bogar, the series is interpreted thematically. Each image of a musical action is presented with an individual theme, for each new theme the composer builds a new serial sequence, structurally unrelated to the original series (Concerto for Tuba). The microcombinatorial operations used in Andre Sekei’s Quintet announce projections of minimalism in Hungarian music in the coming years. The synthesis of different compositional techniques, characteristic of compositions created in the second half of the 60’s, seems to mark a certain fatigue, exhaustion and gradual separation from total intellectualism and rationalism, an attempt to combine them with a radically opposite, irrational factor, and in a broader sense the end of the last period of modernism and the transition to postmodern art.

**Key words:** Hungarian music, dodecaphony, series, serialism, transposition, combinatorics, synthesis of techniques.

**Актуальність теми дослідження.** Додекафонія як мистецька доктрина була розроблена в багатьох концепціях початку ХХ століття. Італійський композитор і теоретик Доменіко Алалеона в 1911 році презентував новий спосіб моделювання

звукових систем, що базується на поділі октави на симетричні частини. Із 1914 року емігрант з України під псевдонімом Єфім Голишев апробує (частково в струнному Квартеті, а згодом у струнному Тріо) винайдений ним метод серіалізму – *Zwölftondauer-Musik*. Інші концепції додекафонії базуються на теорії тропів Йозефа Матіаса Гауера, звукового комплексу Герберта Аймерта, мистецтва комбінаторики (*Ars combinatoria*) Гайнріха Кляйна та ін. Із багатьох теоретичних та композиторських концепцій дванадцятитонової системи, що незалежно одна від одної виникли в музичному дискурсі першого двадцятиліття минулого століття, саме ідея додекафонії, теоретично постульована Арнольдом Шенбергом і відтворена ним у власних композиціях, а також пролонгована в індивідуально трактованих версіях його учнів Альбана Берга та Антона Веберна, здобула найбільшу поширеність та прихильність адептів і поціновувачів. Коли активна «класична» фаза додекафонії, здавалося б, вичерпала себе ще у першій половині століття, пройшовши свій замкнутий цикл, то розмежовуючись у 50-ті роки на радикалізований варіант у вигляді тотального серіалізму і на версію, скеровану до модальності, вона ніби відроджується, викликаючи все більше зацікавлення мистців. Рецепція додекафонії в культурному просторі багатьох країн Європи та Америки парадоксально виникає в період занепаду цієї мистецької доктрини. Ідея серійності інспірувала експериментальні пошуки багатьох угорських композиторів кінця 50–60-х років.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Монографічне дослідження угорської музики Бенце Сабольчі [4] хронологічно обмежується лише першою половиною ХХ століття, побіжно охоплюючи аналіз творчості Бели Бартока і Золтана Кодая. У розвідці Яноша Бройера [2] та збірці статей «Сучасна угорська музика в міжнародній пресі» [6] стисло розглядаються окремі тенденції творчості представників молодшої генерації угорських композиторів: Ференца Фаркаша, Ендре Серванського, Іштвана Селені, Андраша Міхая, Рудольфа Мароша, Дьордя Куртага, Шандора Соколая, Іштвана Ланга, Жолта Дурка, Атіли Бозая та ін. Засади композиторської техніки угорських композиторів другої половини ХХ ст. аналізує Юлія Галієва [3]. Дисертаційне дослідження Йозефа Бажінки [5] ґрунтується на аналізі

жанрового спектра ансамблевої музики для мідних духових інструментів. Із сучасних українських авторів до стильової проблематики сучасної угорської музики звертається Габрієлла Асталош [1]. Їхні дослідження стали джерельною основою для поданих у статті аналітичних студій сучасної угорської музики під кутом зору втілення додекафонної техніки.

Важливою є також література, присвячена інноваційним композиторським технікам, зокрема додекафонії, яка розглядається на прикладі конкретної національної школи. Дванадцятитоновна техніка композиції всебічно проаналізована польським композитором і музикознавцем Богуславом Шефером [8]. Як теоретичну основу статті використовуємо також матеріал монографії італійського автора Луїджі Роньоні [7], присвяченої дослідженню естетики композиторів нової віденської школи, передумов формування дванадцятитоновної системи та специфіки її індивідуальної інтерпретації у творчості кожного представника школи.

**Мета дослідження** полягає в дослідженні способу адаптації та модифікації додекафонії як інноваційного методу композиції, сформованого у віденській школі першого двадцятиліття минулого століття, у музичному дискурсі іншого часового виміру та національної культури – угорської композиторської школи другої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Ендре Серванський (Endre Szervónszky), інспірований ідеєю дванадцятитоновної музики, написав 1959 року Шість п'єс для оркестру (Hat zenekari darab). Цей опус став першим відчутним провісником проникнення і рецепції вебернівських ідіом в угорській музичній культурі. Певні імпульси зацікавлення дванадцятитоновною ідеєю спостерігаються також у його Квартеті № 2 для струнних інструментів (1956–1957) та Квартеті № 2 для духових інструментів (1957). Іштван Ланг (István Láng) – один з основних угорських композиторів, який акцептував серійну ідею. Його композиції позначені впливом П'єра Булеза та Арнольда Шенберга, що синтезується з фольклорними елементами («Варіації та Allegro», 1965). Серійною технікою також послуговувалися Жолт Дурко (Zsolt Durky), Янош Дечені (János Decsényi), сполучаючи дванадцятитонову ідею з мінімалізмом, Андраш Міхай (András Mihály), комбінуючи ідіоми Бартока з ідеями композиторів нової віденської школи [2; 6].

Застосування додекафонного методу компонування в Tubaverseny (Концерт для туби) Іштвана Богара<sup>1</sup> (István Bogár, 1937–2006), написаному в 1963 році, є початковою спробою опанування цієї техніки, що виказує його наближеність радше до взірців додекафонії на етапі її кристалізації в музиці віденських композиторів початку ХХ століття. Нова в тогочасній угорській музиці музично-мовна семантика поєднується з традиційним, класичного взірця, формотворенням і тлумаченням жанрового інваріанта. Композитор спирається на цілком традиційну модель циклічної структури та іманентної формальної організації кожної частини циклу. Тричастинна циклічна архітектоніка компонується із сонатної форми (перша частина – Grave, Allegro), трискладової форми на взірць менуету зі серединним Тріо (повільна друга частина – Largo) та фінального рондо (Rondo, Allegretto scherzando).

Композиторська рецепція додекафонії в цьому опусі вирізняється тим, що автор, індивідуально переосмислюючи ідею серійної композиції, використовує в концерті не одну серію (як базову конструктивну модель), на якій ґрунтується звуковисотний матеріал усього твору чи однієї його частини, а сукупність декількох структурно неспоріднених дванадцятитонових послідовностей. Серія трактується композитором як матеріал – довільно укладена послідовність дванадцяти неповторюваних тонів, а не як структура чи система, в якій усі елементи взаємозалежні, і жоден елемент не може бути змінений без сутнісної зміни всіх інших елементів.

Вступ Grave першої частини концерту презентує в партії соліста тему, базовану на послідовності дванадцяти звуковисот  $fis\ es\ cis\ e\ b\ d\ g\ gis\ f\ a\ h\ c$  (O  $fis$ ), що доповнюються акордовими комплексами кварто-квінтової структури (a-d-g-c-fis-h-f, b-e-a-d-g-c-fis), локалізованими в оркестровому супроводі. Мелодичний контур головної теми Allegro формує дванадцятитоновий ряд  $c\ g\ f\ cis\ dis\ e\ fis\ gis\ ais\ a\ d\ h$

<sup>1</sup> Іштван Богар відомий як автор численних композицій для духових інструментів, який створив концерти для труби, тромбона, туби, двох валторн, труби і валторни, композиції для ансамблів духових інструментів, Характерні варіації на старовинну угорську народну пісню для труби і фортепіано, П'ять маленьких п'єс для чотирьох труб, композиції для квартету, квінтету і секстету мідних інструментів (Три угорські народні пісні, Іронія: соната, Бурлеска та ін.), а також написав книгу *A gízfűvys hangszerek* (Мідні духові інструменти, 1975) [2].

(О с, тематичний елемент а), пролонгований ще декількома додекафонними рядами, в яких система інтервальних співвідношень первинної послідовності нівелюється. Структура серії асиметрична, однак зосереджує окремі відтинки тотожних інтервальних співвідношень, заснованих на цілотнових тетра хордах  $g f cis dis$  ( $g f dis cis$ ) та  $e fis gis ais$ . Тематичний елемент  $b$  головної партії, експонований у другому реченні форми, спирається на дванадцятитонову послідовність  $g fis f c h e es b d des a as$  (О  $g$ ), матеріал якої відображає симетричні квартові реляції:  $f c - h e - es b - a d - des as$  (елементи ряду: 3 4 5 6 7 8 11 9 10 12). У завершальній стадії експонування теми серія компонується із симетричних цілотнових тетра хордових сегментів ( $as b c d - es des ces a - (b as) ges fes (d) - (es) g f (es des) - (c)$ ). Мелодична лінія побічної теми (соло туби) побудована на послідовності тонів  $ges c h g b a as es d f e cis$  (О  $ges$ ) та її довільній пермутації  $g h b e fis f a as c d es des$ . У нижній лінії оркестрової фактури зосереджено дванадцятитоновий ряд, сегментований на чотири відтинки півтонового співвідношення ( $b a as - des c ces - es d des - f e es$ ), і восьмиелементний ряд хроматичної шкали ( $g fis f e dis d cis c$ ). Утворення дванадцятитонових комплексів в оркестровому полотні виникає внаслідок паралельно-секвенційного розгортання. Логіка співвідношення тематичних пластів спирається на традиційну концепцію «тональних» реляцій сонатної форми, лише із заміною домінантових співвідношень тритоновими: О  $fis - О c - О ges$  (звуквисотне розташування серії у вступі – О  $fis$ , початкова серія головної теми будується від тону  $c - О c$ , побічна тема – О  $ges$ ).

У розробковому розділі сонатної форми, в якому почергово опрацьовуються еліміновані елементи головного і побічного тематизму, тематичні елементи головної партії, побудовані на основі двох додекафонних рядів, розгортаються діалоговим способом у парціальному (скороченому) вигляді (2–8 тони), змінюючи звуквисотне розташування на транспозиційні варіанти. Побічна тема (соло туби) трансформується способом її комплектації з двох частин різних транспозицій первинної моделі ряду. Зміна динамічної амплітуди з початкової градації  $p$  на завершальну  $f$  модифікує образну семантику побічної теми, наближаючи її до характеру головного тематизму. Реприза відтворює тематизм у звиклій послідовності образно-тематичних сфер та їхніх інтонаційних співвідношень. Реприза побічної



партії є транспонованою тритоновною копією її експозиційного викладу зі збереженням структури серійної послідовності в мелодичній лінії, у басовому голосі та з ідентичним відображенням фактурних і тембрових співвідношень.

Друга частина Largo скомпонована у складній тричастинній формі із середнім розділом Trio. Фінальна частина Rondo (Allegretto, scherzando) скомпонована згідно з канонами класичної жанрової моделі АВАСА + coda. Мелодико-інтонаційна структура тематизму цих частин конструюється аналогічно до укладення тематизму попередньої частини, тобто звуковисотний параметр (залежно від кількості тематичних елементів) формують декілька дванадцятитонових послідовностей – первинний ряд і вторинні послідовності, що є його похідними пермутаціями або самостійними структурно неспорідненими конструкціями. Початковий фрагмент теми рефрену ґрунтується на серійній послідовності *c h b e a as f g cis dis fis d*, інтонаційно спорідненій із серією *g fis f c h e es b d des a as*, на якій будується другий тематичний елемент головної партії першої частини циклу, тобто може тлумачитися як її транспонована перmutація 1 2 3 7 4 5 6 10 8 11 12 9. Варіантне повторення теми рефрену трансформує структуру серії. Замість повної дванадцятитоновної послідовності композитор сполучає дві перші половини початкової серії та її транспозиції: *c h b e a as* (O c) + *f e es a d des* (O f).

Отже, у Tubaverseny Іштвана Богара серія має тематичне тлумачення, скомпонований додекафонний ряд ототожнюється з поняттям теми: конкретна серія чи сукупність декількох дванадцятитонових рядів характеризують конкретний образ, тематичний пласт (вступ, головна партія, побічна партія), формують його зміст (наповненість) та супроводжують цей образ упродовж розгортання форми. Композитор не використовує можливі форми презентації серійної послідовності, традиційно уживані у додекафонних опусах, як-от інверсія, ракохід, ракохідна інверсія, майже не застосовує транспозиції серії (за винятком транспозицій, зумовлених, наприклад, правилами сонатного формотворення чи технікою поліфонічних імітацій), серія існує в первинному варіанті (у відведеному для неї композиційному відтинковій формі), не зазнаючи передбачуваних серійних модифікацій, а домінантним способом моделювання звукового параметра форми є впровадження нових дванадцятитонових рядів або нерегламентовані

пермутації. Фактурний розподіл серійного матеріалу здійснюється так, що дванадцятитонові послідовності локалізуються переважно в партії інструмента, що солює, оркестрова партитура дублює окремі серії, повторюючи тему соліста, а також зосереджує дванадцятитонові комплекси, утворені конструктивним способом як сумарний результат моделювання симетричних вертикалей.

Інша композиція Іштвана Богара, в якій композитор послуговується додекафонним методом, – твір неофольклорного спрямування *Balkbni tbcok* (Балканські танці) для трьох труб, двох тромбонів і туби (1967). На дванадцятитоновій послідовності будується початкова тема тричастинного циклу, забарвлена фольклорними інтонаціями і народно-танцювальною ритмікою: *g d (g) fis cis f e c es as a b h* (з повторенням першого тону *g*). У першій частині функція серії обмежується лише її експозиційною презентацією (у партії туби) та повторенням у репризі, аналогічно до будь-якої іншої теми класичної форми, без використання можливих похідних форм, транспозицій чи будь-яких інших серійних модифікацій. Натомість у фінальній частині циклу дванадцятитонова тема розгортається у вигляді канону, в якому по чергово впроваджуються основна форма серії *O g* (туба, труба I), основна форма серії у квартовій транспозиції *O c* (труба II), інверсія *I f* (тромбон I), ракохідна форма *R c* (туба) та два парціальні (скорочені) варіанти серії *O g* та інверсії *I c* (туба).

труба II: *O c: c g (c) h fis b a f as des d es e*

тромбон I: *I f: f c (f) fis h g as c a e es d des*

туба: *R c: c h b a e cis eis fis d g (as) es as*

Упровадження додекафонної теми в композиції, окресленій неофольклорною стилістикою, може тлумачитися як один зі способів інтерпретації фольклорного матеріалу, розширення параметрів пошуку та оновлення інтонаційної структури тематизму, інспірованого фольклорними джерелами. Це своєрідна асиміляція дванадцятитонкової моделі як інтонаційно-конструктивної ідеї, що функціонує поза стилем і поза естетикою в неофольклорному середовищі. Симбіоз серійності та неофольклоризму – одна з ознак в угорській музиці окресленого періоду, що відображає вплив концепцій Бели Бартока та проникнення в національний музичний простір нових композиційних технік і авангардних тенденцій.

Характерною ознакою авангардного музичного мистецтва 60-х років в угорській культурі, як і у багатьох інших національних культурних дискурсах, є охоплення, акумулювання у межах одного десятиліття обидвох хвиль авангардного руху (авангарду 20-х років та авангардних тенденцій другої половини ХХ століття). Короткий етап рецепції додекафонії в її класичному варіанті, теоретично обґрунтованому Арнольдом Шенбергом, пролонгується спробою опанування наступного етапу її розвитку, пов'язаного з радикалізацією методу і поширенням принципів структурного моделювання на різні шаблі музичної композиції та музичної мови.

Метод серіалізації, що передбачає моделювання не лише звуковисотного, а й інших параметрів музичної мови, намагається реалізувати Шандор Балаша (Sándor Balassa, 1935) в композиції *Dimensioni per flauto e viola op. 8* (1966). Для цієї композиції автор моделює серію звуковисот, серію динамічних градацій та серію ритмічних вартостей. Основна звуковисотна серія *O e* (e es c a as g b h f fis d cis), на якій ґрунтується інтонаційний матеріал твору, – це асиметрична структура, окремі фрагменти якої утворюють тотожні відтинки, а саме: перший сегмент e es c та сегмент g b h (6–8 тони) співвідносяться як основна і ракохідна форми, а перший п'ятитоновий сегмент e es c a as – симетрична побудова, основна форма якої тотожна ракохідно-інверсійному варіанту.

Твір будується на діалогові двох інструментів, викладеному у формі канону, в якому основній серії *O e*, експонованій флейтовим тембром, відповідає альтова інверсія *I as* у тритоновому співвідношенні початкових тонів серійних послідовностей.

*O e*: e es c a as g b h f fis d cis (Flauto)

*I as*: as a c es e f d cis g fis ais h (Viola)

До серії звуковисот композитор долучає серію динамічних градацій та серію ритмічних вартостей. Послідовність динамічних знаків:

*pp* < *mf* < *mf* > *f* – *sub. p* < *fp* < *f* < *sfz* – *sub. p* (Flauto, серія *O e*);

*pp* < *mf* < *mf* > *f* – *p* < *fp* < *f* < *sfz* – *sub. p* (Viola, інверсія *I as*).

В експонуванні основної дванадцятитонової послідовності звуковисот та її інверсійного відображення серія динамічних градацій та серія елементів ритму, що їх супроводжують, залишаються незмінними.

Метод структурування декількох параметрів музичної мови використовує також Ендре Секей (Endre Székely, 1912–1989),

компонуючи *Quintetto per fiati* (1966). Прикметно, що у Квінтеті виразно окреслюється характерна для музики другої половини 60-х років тенденція до синтезу декількох композиційних технік у межах одного твору. У Квінтеті композитор сполучає точність, раціоналізм серійності та цілком протилежний принцип випадковості, недетермінованості та непередбачуваності алеаторики. Серіалізм та алеаторика доповнюються певними сонорними ефектами (зокрема, мікрохроматичним інтонуванням).

Жанровий варіант *Quintetto per fiati* презентує циклічну композицію, утворену з послідовності шести частин, яка відображає діалог трьох Імпровізацій та двох Канонів, підсумований *Finale: Improvvisazione I – Canone I – Improvvisazione II – Canone II – Improvvisazione III – Finale*. Назви частин циклу анонсують домінантний спосіб їх формотворення. Три Імпровізації – алеаторні конструкції відкритої форми, що передбачають наявність та співвідношення детермінованих і недетермінованих елементів композиції. Вільне часове розгортання форми (недетермінований пласт) поєднується з окресленістю, точною визначеністю звуковисотного інтонування, власне інтонаційної моделі імпровізації (детермінований пласт).

Перша частина циклу *Improvvisazione I* укладена з двох алеаторних секцій, які базуються на повторенні алеаторної групи. Інтонаційне наповнення повторюваних алеаторних груп спирається на матеріал серійної послідовності, що комплектується з чотирьох сегментів – імпровізаційних формул, які по чергово впроваджуються в партіях гобоя (*es d e*), флейти (*fis g f*), кларнета (*cis h c*), фагота (*b gis a*). Отже, серія *O es* виразно розмежовується на чотири ізоморфні симетричні сегменти секундової структури. Крайні сегменти сполучені інтервалом великої секунди, центральні сегменти поєднані великою терцією. Структура серійної послідовності, сегментованої на окремі симетричні відтинки, нагадує вебернівський спосіб компонування серій. Сегменти серії корелюють як різні форми симетричного відображення (основна форма – інверсія – ракохід):

O	I	R	R
es d e	fis g f	cis h c	b gis a

Кожен із сегментів наділений власним ритмічним модулем та артикуляцією. Флейтова група артикулюється *ord.* та *legato stacc.*, формула гобоя сполучає артикуляції *> i legato stacc.*, у кларнета чергуються артикуляції *stacc.*, *legato stacc.*,

артикуляційна формула фагота поєднує legato і staccato. Наприкінці першої алеаторної секції в партії валторни впроваджується серія, що тлумачиться як пермутаційний варіант первинної серійної моделі, в якому збережено структуру інтервальних співвідношень усередині гомогенних сегментів.

R	RI	I	перм.
c b h		g a a s	f fis e cis d es

На відміну від монодинамічної статички попереднього серійного утворення, валторновий варіант серії доповнений групою п'яти динамічних знаків (*fp*, *f*, *ff*, *sff*, *p*), а також групою чотирьох артикуляцій (*ord.*, *ten.*, *>*, *+*), серією ритмічних величин, що базується на модифікації групи семи елементів ритму, трьома позначеннями часового, метричного виміру.

У другій алеаторній секції використано дві парціальні дев'ятистовні версії серії (флейта, кларнет) та два дванадцятистовні варіанти серії (гобой, фагот).

флейта: b a h – c d cis – f dis e (O – RI – R, форми мікроструктур);

кларнет: a g a s – c h cis – d e es (R – O – RI);

гобой: g a gis – h ais c – es d e – f g fis (RI – O – O – RI);

фагот: a g a s – f ges e – cis es d – b c h (R – I – RI – RI).

Спосіб мікросерійної (сегментної) комбінаторики, домінуючий у техніці компонування Імпровізації I, пролонгуватиметься в наступних двох Імпровізаціях та у Фіналі.

Імпровізація II розмежовується на п'ять алеаторних секцій. Тотожність крайніх (першої та п'ятої) секцій алеаторної форми надає композиції ознак симетричної аркової будови. У цій частині циклу, крім мінімізації, редукції виразових засобів, оперування мікросеріями, композитор використовує засоби мікрохроматики, чвертьтонового інтонування. В усіх початкових відтинках алеаторних секцій (крім четвертої) сегменти серії (мікросерії) локалізуються вертикально, утворюючи своєрідні мікрокластери: a<sup>2</sup> b<sup>2</sup> h<sup>2</sup> (перша секція), es<sup>1</sup> ges<sup>1</sup> e<sup>1</sup> (друга секція), cis<sup>1</sup> es<sup>1</sup> d<sup>1</sup> (третя секція), fis as g (п'ята секція). Мікросерії трансформуються (обертаються в симетричні форми, кларнетова мікросерія повторюється як алеаторна формула), а також модифікуються способом мікрохроматичного, чвертьтонового інтонування.

Імпровізація III, як і попередні Імпровізація, спирається на техніку мікросерійного компонування (мікроструктурна комбінаторика). У першому відтинку форми спосіб мікросерійного моделювання торкається лінійної проекції

кожного інструментального голосу. У другій частині цей метод охоплює такі два виміри звукового простору, як горизонтальний і структурування вертикалі.

Звуковисотний матеріал *Canone I* (друга частина циклу) ґрунтується на серійній послідовності  $a\ gis\ dis\ e\ d\ h\ cis\ c\ g\ b\ f\ fis$  (O a). Частина скомпонована у формі дзеркального канону, голоси якого розподілені між тембрами гобоя і фагота. У першій частині канону тон  $es$  (у партії валторни) – своєрідна три-тонова вісь симетрії, що розмежовує дві дзеркально відображені мелодичні лінії гобоя і фагота. Тема гобоя побудована на основній формі серійної послідовності O a, а відповідь фагота відтворює тему-серію в інверсійному варіанті I a ( $a\ b\ es\ d\ e\ g\ f\ fis\ h\ gis\ cis\ c$ ). Загалом, у композиційних межах афористичної форми другої частини квінтету застосовано по чотири форми серійної послідовності в кожній інструментально-тембровій реалізації. У партії гобоя, крім основної серії O a, використано її ракохід R ges ( $ges\ f\ b\ g\ c\ des\ h\ d\ e\ dis\ gis\ a$ ), інверсію I cis ( $cis\ d\ g\ fis\ gis\ h\ a\ b\ es\ c\ f\ e$ ) та ракохідну інверсію RI e ( $e\ f\ c\ es\ b\ a\ h\ gis\ fis\ g\ d\ cis$ ). Основна форма серії та інверсія, сполучаючись зі своїми ракоходами (O a – R ges – RI e – I cis), сукупно утворюють симетричні форми-паліндроми, тобто структури, що відображаються ідентично в прямому та зворотному прочитанні. У партії фагота презентуються інверсія I a ( $a\ b\ es\ d\ e\ g\ f\ fis\ h\ gis\ cis\ c$ ), її ракохід RI c ( $c\ des\ gis\ h\ fis\ f\ g\ e\ d\ es\ b\ a$ ), ракохід R d ( $d\ cis\ fis\ dis\ gis\ a\ g\ b\ c\ h\ e\ f$ ), похідний від основної форми серії в транспозиції O f ( $f\ e\ h\ c\ b\ g\ a\ as\ es\ ges\ cis\ d$ ). Послідовне сполучення форм I a – RI c – R d – O f продукує утворення двох паліндромів (аналогічно до партії гобоя).

гобой: O a – R ges – RI e – I cis;

фагот: I a – RI c – R d – O f.

Серія динамічних градацій моделюється з комплексу дев'яти динамічних символів: *pp*, *p*, *fp*, *sfp*, *mf*, *f*, *sf*, *sff*, *ff*. Послідовність елементів динаміки та динамічного нюансування, як і послідовність елементів ритму та артикуляційно-штрихових характеристик, ідентично представлена в обидвох інструментальних лініях. Напряма інтервалів відтворено в дзеркально-симетричній проекції.

*Canone II* (четверта частина циклу) скомпоновано у формі триголосного канону. Мелодичний контур теми канону, що почергово проводиться у партіях кларнета, флейти і фагота, формується на серійній послідовності O g ( $g\ a\ as\ c\ ais\ h\ f\ e\ fis\ d\ cis\ dis$ ), структурно цілком відмінний від серії O a попереднього канону, натомість споріднений із серійним матеріалом першої

Імпровізації. Ритмічний, динамічний та темброво-артикуляційний параметри теми-серії презентуються ідентично в усіх інструментальних лініях. Кожна інструментальна партія утворює дзеркально-симетричну структуру, в якій ракохідно відображені мелодико-інтонаційний (звуківисотність, послідовність інтервалів, напрям мелодичного руху) та ритмічний компоненти, послідовність динамічних градацій (із незначними відхиленнями), комплекс артикуляційно-штрихових характеристик.

Початковий фрагмент канону, побудований на серії O g, у завершальному розділі форми відображається її ракоходом R es (сукупно з ритмікою, динамічними градаціями та артикуляціями), утворюючи паліндром:

O g R es  
g a as c ais h f e fis d cis dis es cis d fis e f h b c as a g

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

12 11 10 9 8 7

8 7 6 5 6 5 4 3 2 1 3 2 1

p f p

mf p

f mf p

f p

poco a poco allargando

Отже, підсумовуючи аналіз серійних операцій, застосованих Шандором Балаша у *Dimensioni*, можна констатувати такі особливості: звуківисотний простір циклу детермінує не одна, а декілька звуківисотних серійних моделей; алеаторні частини – Імпровізації – засновані на оперуванні

мікросеріями (матеріал алеаторних груп або мікрокластерні вертикалі), редуції засобів та впровадженні мікрохроматики. Канони ж спираються на повні дванадцятитонові серії, супроводжувані серіями елементів ритму, динаміки, артикуляцій, формують теми канонічних імітацій. Послідовності різних форм серії складаються в симетричні структури, утворюючи паліндроми. Поліверсійність виконавської реалізації композиції зумовлюється недетермінованістю часо-темпових, метротектонічних характеристик та варіантністю інтерпретації алеаторних фрагментів. Алеаторна техніка представлена одним із найпоширеніших варіантів, упроваджених Вітольдом Лютославським, що базується на повторюванні вказаної алеаторної групи. До недетермінованих компонентів належить також невизначеність темпового, часового, метричного вимірів. Лише завершальна частина циклу позначена темповим символом (*Presto*). В інших випадках позначення темпового відліку або взагалі відсутнє (четверта частина *Canone II*), або його окреслення обмежується ремаркою *Senza tempo* (третя частина *Improvisazione II*), *quasi sostenuto ma senza tempo* (п'ята частина *Improvisazione III*), або ж визначенням часо-темпового виміру за метрономом (*Improvisazione I* та *Canone I*). Час тривання композиції вказується хронометрично наприкінці кожної частини. Окремі частини циклу занотовані аметрично. Поділ на такти у більшості з них також відсутній (*senza misura*), а вертикальні лінії умовно позначають завершення алеаторної секції.

**Висновки.** Із розмаїття течій, стильових тенденцій, естетичних напрямів та композиційних технік, відображених в угорській музиці другої половини минулого століття, зокрема в музиці, скомпонованій для духових інструментів, виразно виокремлюється доволі потужна (хоч і короткотривала) хвиля інспірації раціоналізмом авангардного мистецтва початку ХХ століття. Досліджувані композиції демонструють індивідуальні композиторські тлумачення додекафонії, ніби відображаючи «хронологічні етапи» кристалізації цієї техніки (від початкового застосування дванадцятитонових комплексів, моделювання серії та її похідних форм (у композиціях Іштвана Богара) до спроб серіалізації (Шандор Балаша, Ендре Секей) і подальшого синтезу з іншими композиційними техніками, як-от алеаторика і сонористика (Ендре Секей)).

Спорадичне використання додекафонії у звуковому



середовищі твору неофольклорного стильового окреслення («Балканські танці» Іштвана Богара) підкреслює одну з прикметних ознак адаптації додекафонії в угорській музиці – національно-фольклорну забарвленість. У двох аналізованих композиціях Іштвана Богара серія тлумачиться тематично. Кожен образ музичного дійства презентується індивідуальним тематизмом, для кожної нової теми композитор вибудовує нову серійну послідовність, структурно неспоріднену з первинною серією (Концерт для туби).

Мікрокомбінаторні операції, застосовані у Квінтеті Ендре Секея, анонсують проєкції мінімалізму в угорській музиці подальших років.

Синтез різних композиційних технік, характерний для композицій, створених у другій половині 60-х років, ніби знаменує певну втомленість, вичерпаність і поступове відмежування від тотального інтелектуалізму та раціоналізму, намагання поєднати їх із кардинально протилежним, ірраціональним чинником, а в ширшому сенсі сповіщає про завершення останнього періоду модернізму і перехід до постмодерного мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асталош Г.Л. Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2018. № 3. С. 242–246.
2. Бройер Я. Современные венгерские композиторы и их творчество / пер. с венг. А.Н. Неймарк. *Музыка Венгрии* : сб. статей. Москва : Музыка, 1968. С. 215–268.
3. Галиева Ю.Н. Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века : вопросы музыкального языка, формы и жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1995. 22 с.
4. Сабольчи Б. История венгерской музыки / пер. с венг. Йозеф Губер. Будапешт : Корвина, 1964. 245 с.
5. Bazsinka J. The development of brass chamber music in Hungary before 1990 : a summary of doctoral thesis. Budapest, 2017. 8 p.
6. Contemporary Hungarian music in the international press / ed. by Bölint Andrós Varga. Budapest : Musica, 1982. 114 p.
7. Rognoni L. Wiedeńska szkoła muzyczna : ekspresjonizm i dodekafonia. Kraków : PWM, 1978. 557 s.
8. Schdffer B. Muzyka XX wieku : Twyrcy i problemy. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. 398 s.

### REFERENCES

1. Astalosh, G (2018). Hungarian instrumental music in the context of the formation of a national style. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Quarterly Journal. Kyiv, 2018. Nr. 3. P. 242–246. [in Ukrainian].
2. Breuer, J. (1968). Sovremennye vengerskie kompozitory i ih tvorchestvo [Contemporary Hungarian composers and their work]. *Music of Hungary*. Moscow : Muzyka. P. 215–268. [in Russian].
3. Galiyeva, Yu. N. (1995). Vengerskaya instrumentalnaya muzyka vtoroy poloviny XX veka : voprosy muzykalnogo yazyka, formy i zhanra [The Hungarian instrumental music of the second half of the XX century : questions of musical language, form and genre] : extended abstract of candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
4. Szabolcsi, B. (1964). Istoriya vengerskoy muzyki [The history of Hungarian music]. Budapest: Korvina. 245 p. [in Russian].
5. Bazsinka, J. (2017). The development of brass chamber music in Hungary before 1990 : a summary of doctoral thesis. Budapest.
6. Contemporary Hungarian music in the international press / ed. by Bölint Andrós Varga. Budapest : Musica, 1982. 114 p.
7. Rognoni, L. (1978). The second Vienna school: expressionism and dodecaphony. Krakow : PWM. [in Polish].
8. Schöffler, B. (1975). Twentieth Century Music: Creators and problems. Krakow : Wydawnictwo Literackie. [in Polish].

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-25>**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](mailto:bordonukv@gmail.com)

### **ЗВ'ЯЗКИ ПРЕЛЮДІЙ Ф. ШОПЕНА ОР. 28 З ОБРАЗНО-ФАКТУРНИМИ ОЗНАКАМИ БЕТХОВЕНСЬКИХ ТВОРІВ**

**Мета роботи** – виявлення специфіки жанру фортепіанної прелюдії у творчості Ф. Шопена, визначення деяких особливостей внутрішньої будови циклу та окремих специфічних зв'язків Прелюдій ор. 28 з образно-фактурними ознаками творів Л. Бетховена. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного, компаративного та історичного підходів, що дають змогу окреслити співвідношення деяких прелюдій з точки зору не тільки циклічної спільності, а й їхньої внутрішньої самостійності. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що зосереджений на обґрунтуванні логіки вибудовування жанрового та образного змісту окремих п'єс розглянутого ор. 28. **Висновки.** Програмне навантаження, що стверджує переважно романтичні тенденції у прелюдіях ор. 28 Ф. Шопена, виявляється достатньою мірою визначеним, хоча й не представленим словесними поясненнями. Разом з тим, створюючи цикл Прелюдій ор. 28, Ф. Шопен багато в чому, що стосується композиторської техніки, відступає від прийнятих правил та прийомів романтичної епохи. Водночас цикл демонструє закладену в цей жанр ідею творчої спадкоємності образно-фактурних ознак та демонструє глибинні тематичні зв'язки з творами Л. Бетховена. Переконливості інтерпретації Прелюдій Ф. Шопена, які навіть можуть виконуватися окремими п'єсами або малими циклами, набуває у розумінні виконавцем їх елітарного художнього призначення. У драматургічному ритмі циклу індивідуалізовано-романтичне, специфічно-шопенівське знаходить опору у славі з інтонаційним строем музики великого попередника. Загалом простежується певна смислова спрямованість семантики циклу: присутнє поступове «подолання» романтичного естетизму, пов'язаного з подачею інтонацій моцартівських образів, і поступово ж виявляється й затверджується солідаризація з бунтарством Л. Бетховена. Останнє подано в тому специфічно безнадійно-трагедійному звороті, поза яким неможливим є сприйняття героїки романтиками.

**Ключові слова:** цикл, прелюдія, жанр, Ф. Шопен, Л. Бетховен.

*Bordonyuk Vladimir Ivanovich, PhD in Arts, Assistant Professor at the Department of Common and Specialized Piano, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Connections of F. Chopin's Preludes op. 28 with the figurative and textural features of Beethoven's works**

**Research objective** is to reveal the specifics of the genre of a piano prelude in the works of F. Chopin, to determine some features of the internal structure of the cycle and some specific connections of the Preludes op. 28 with figurative and textural features of the works of Beethoven. **The methodological basis** of the research lies in the use of analytical, comparative and historical approaches that allow us to outline the relationship of some preludes not only in terms of cyclical commonality, but also their internal independence. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which focuses on the substantiation of the logic of construction, genre and figurative content of individual plays of the considered op. 28. **Conclusions.** The program loadbalancing, which asserts mostly romantic tendencies in the preludes op. 28 by F. Chopin, is sufficiently definite, although not represented by verbal explanations. However, creating a cycle of Preludes op. 28, F. Chopin greatly deviates from the accepted rules and methods of the Romantic era in terms of compositional technique. At the same time, the cycle demonstrates the idea of creative succession of figurative and textural features embedded in this genre and demonstrates deep thematic connections with the works of L. Beethoven. The persuasiveness of the interpretation of F. Chopin's Preludes, which can even be performed in separate plays or small cycles, acquires in the understanding of the performer of their elitist artistic purpose. In the dramatic rhythm of the cycle, the individualized-romantic, specifically-Chopin's finds support in the fusion with the intonation system of the music of the great predecessor. In general, there is a certain semantic orientation of the semantics of the cycle: a gradual "overcoming" of romantic aesthetics associated with the presentation of intonations of Mozart's images, and gradually manifests and confirms solidarity with the rebellion of L. Beethoven. The latter is presented in that specifically hopeless and tragic turn, beyond which it is impossible for romantics to perceive heroism.

**Key words:** cycle, prelude, genre, F. Chopin, L. Beethoven.

**Актуальність теми дослідження.** Вивчення світу піднесених і безмежно прекрасних образів Прелюдій Ф. Шопена op. 28 пов'язане зі значними труднощами вербального образно-асоціативного опису їхнього художнього сенсу. Відсутність програмної циклізації та неузгодженість літературно-візуальної програмності, що подається, робить фрагментарними й однотипними багато характеристик. Досить часто переважає словесна «діада»: радість – горе як зміст музики. Але якість виявлення цих емоцій, які можуть мати дійсно цікаву для художнього втілення мотивацію, майже не вловлюється.

Як відомо, ідея циклу Прелюдій ор. 28 «підказана (в продовження циклізації мініатюр «володарем дум» музичного світу М. Паганіні в його Каприсах) пролонгацією в романтичні виміри концепції бахівського циклу ДТК як цілісної концепції, яка була для Шопена постійним матеріалом тренажу і одночасно високим взірцем творчості перед виступами на публіці» [2, с. 231].

Польський музикознавець Й. Хомінський, досліджуючи досвід Ф. Шопена у написанні його знаменитих Ноктюрнів, Експромтів і Балад, торкається також образних витоків прелюдійних п'єс композитора [7]. У романтичному циклі геніального польського композитора Хомінський віднаходить глибинні взаємозв'язки з поліфонічним циклом «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха та виявляє паралелізм мислення Шумана і Шопена в Прелюдях. Подібно до теми Сфінксів в «Карнавалі» Шумана, він простежує «секундові з'єднання» як значущі в організації циклу, пропонуючи відповідну таблицю таких тематичних взаємозв'язків — у дванадцяти з двадцяти чотирьох Прелюдій [7, с. 126]. У Ф. Шопена цей об'єднуючий комплекс визначається двома інтервально-інтонаційними утвореннями. Перше з них Хомінський характеризує як секундовий мотив g-a у Прелюдії № 1 [7, с. 126]. Однак об'єктивно має місце і інший елемент — секстовий зворот, фонізм сексти як узагальнення так званої «Досконалої теми», що утворюється заповненням гексахорда від с<sup>1</sup>.

Наведене спостереження цінне тим, що вказує на «жанрове ядро» шопенівської прелюдійності як найбільш послідовно виражений мініатюризм форми, позбавленої «архітектурно-живописної» картинності композицій, що складаються з трьох частин із контрастною серединою (а саме такими переважно є Етюди Шопена).

Окрім підкреслення зв'язку композитора з німецьким романтичним світом, Хомінський вибудовує концепцію Прелюдій Шопена як «субстанціональної повноти» вираження [7, с. 125].

Але не менш цікавим є виявлення смислової унікальності циклу і його глибинних зв'язків з творами також німецького композитора, останнього представника віденської класичної школи — Людвіга ван Бетховена. Такого роду розвідкам ще не приділялася увага науковців, що зумовило актуальність теми дослідження.

**Мета роботи** – виявлення специфіки жанру фортепіанної прелюдії у творчості Ф. Шопена, визначення деяких особливостей внутрішньої будови циклу та окреслення окремих специфічних зв'язків Прелюдій ор. 28 з образно-фактурними ознаками творів Л. Бетховена.

*Методологічна основа* дослідження полягає у використанні аналітичного, компаративного та історичного підходів, що дають змогу окреслити співвідношення деяких прелюдій з точки зору не тільки циклічної спільності, а й їхньої внутрішньої самостійності.

**Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що зосереджений на обґрунтуванні логіки вибудовування, жанрового та образного змісту окремих п'єс розглянутого ор. 28.

**Виклад основного матеріалу.** Романтичне ХІХ століття усвідомлювало себе «післябетховенською» епохою, тому немає сумніву, що бетховеніанство значною мірою жило й найбільші відкриття піанізму Ф. Шопена.

Дослідженню відомого циклу прелюдій ор. 28 Ф. Шопена присвячено чимало музикознавчих та учбових видань. В. Галацька та В. Конен розглядають питання образності Прелюдій польського композитора [3; 4]. У монографії А. Соловцова підкреслено незвичність Прелюдій, що утворюють нетрадиційно збудований цикл [6]. Німецький дослідник Д. Кемпер [8] позначає метод монументальної еkleктики романтизму як органічну складову стилю спадщини польського композитора.

У характеристиках образного змісту циклу Прелюдій Ф. Шопена домінують схвальні епітети на адресу їхніх художніх переваг і водночас скупі вказуються ознаки особливостей смислової сфери цієї композиції.

Не підлягає сумніву, що змістовно-структурна співвіднесеність п'єс ґрунтується на наочно поданому проведенні принципу ладово-тональної спорідненості від Першої до Двадцять четвертої прелюдії.

Пропонуємо обґрунтування логіки вибудовування деяких Прелюдій ор. 28 Ф. Шопена з точки зору не тільки їхньої циклічної спільності, але й внутрішньої самостійності.

Необхідно відзначити узагальненість та ємність тематизму Прелюдій №№ 2, 4, 6, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 21, 24. Їм властиві мотивний лаконізм і смислова риторична насиченість у

єдності загальнозначущого та індивідуалізованого в інтонаційному наповненні.

Так, у основі Прелюдій №№ 2, 4 лежить трансформована квартова інтонація «філософського питання». Загальнозначущість цієї інтонації співвідносна з темою II частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена.

Прелюдія № 4 може служити прикладом ємності тематизму та єдності в ньому узагальнюючого та одинично-індивідуалізованого сенсу. У ній образ спокутного страждання-скорботи наданий «паралельними рядами»: 1) «загальний» тип *catabasis* у «жорсткому риторичному ході» хроматичної послідовності в басу; 2) ознаки інтонації *lamento* у вираженні страждання, що відчувається особистісно; 3) нарешті, послідовність септакордів як специфічно романтичної й шопенівської гармонії, що передає індивідуалізоване відчуття невизначеності та тендітності моменту-образу.

На початку циклу Прелюдії №№ 2, 4 та 6 займають місце змістовно опорних. Починаючи з Прелюдії № 8, на перший план виходить романтичне бачення дійсності – із присутністю баладних інтонацій, із підкресленням квартових «закликів» мелодійних послідовностей «філософського питання», з барвистістю і «легкістю» фактури власне шопенівських творів. Додамо також динаміку тонального плану романтичного монологічного твору, яка дає медіантову «плинність» тем-образів, що ладово контрастують між собою. Сукупна дія цих загальноромантичних та індивідуалізовано-шопенівських засобів створює міцний «драматичний вузол», що відзначає перелом, новий етап у розвитку циклу.

Необхідно відзначити також співвідношення інтонаційних значущостей у Прелюдях №№ 13–14. Масштабність композиції вочевидь виділяє № 13 у зазначеній парі п'єс. Наступна прелюдія є набагато коротшою, але водночас їй властива величезна смислова концентрація, яка заслуговує найпильнішої уваги. Це в мініатюрі, на наш погляд, все «шопенівське бетховеніанство», результат постійної взаємодії з мистецтвом Л. Бетховена і творча переробка художніх ідей, що йдуть від музики Великого Віденця.

Адже саме від Л. Бетховена Ф. Шопен запозичує ідею драматичного скерцо і виокремлює його з сонатно-симфонічного циклу у самостійне жанрове утворення. Останнє ж демонструє романтичний максималізм в вираженні драматичної основи.

Тематизм прелюдії № 14 явно перегукується з тематизмом тріо Скерцо з Четвертої сонати Л. Бетховена (за тонально-фактурними показниками). Але все це йде в тому унісонному драматично-етюдному викладенні, яке є добре знайомим завдяки відомому фіналу Сонати b-moll Ф. Шопена.

Музиканти-виконавці інтуїтивно відчувають інтонаційну вагомість мініатюри № 14. Недарма існує дві інтерпретації цієї Прелюдії, що стосуються, перш за все, трактування темпу. Від цього залежить або більший часовий масштаб із зупинкою уваги на цій п'єсі, або швидке її «проковзування». На наш погляд, логічно змінювати темп на повільніший тоді, коли цю Прелюдію виконують окремо, поза циклом і поза зв'язком з Тринадцятою. У циклі ж така зміна темпу, на наш погляд, викривляє драматургію цілого, оскільки після чисто шопенівської повільної прелюдії № 13 вторгнення бетховенського строю й без темпових зупинок створює значний образний «перепад», який концентрує увагу на узагальненні та стильовому слуханні різнопланових явищ.

У Чотирнадцятій прелюдії es-moll проявляється довершене втілення тенденції музики XIX століття, про яку писав Б. Асаф'єв: «музика XIX століття [...] ґрунтувалася на ритмо-формах і голосоведенні, що були вироблені класиками і які надихнув на довге життя геній Бетховена...» [1, с. 325].

А. Корто наближає виявлення образної сфери цієї прелюдії до характеристики явищ природи: «Бурхливе море» [5, с. 288]. А. Соловцов підкреслює «похмурий тон» прелюдії, аналогію до фіналу Сонати b-moll [6, с. 405].

Співвідношення Прелюдій №№ 19–20 нагадує пару №№ 13–14 і водночас є істотно відмінним від них. П'єси №№ 19–20 містять співвідношення «прелюдійної прелюдії» та мелодійно-об'ємного, «контурного» тематизму. У першій з названих панує шопенівське «повітря» фактурних нашарувань. Водночас вона явно асоціюється із заключною партією з I частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена з її впевненою урочистістю затвердження позитивної ідеї.

Жанровий зміст Прелюдії № 20 породжує певні програмні асоціації. Ознаки урочистої (траурної) маршовості, хоральності, секвенційного «нанизування» мотивів в процесі розвитку теми – усе це поєднує образне значення з уявленнями про «лицарську» тему (подібно до образу у побічній партії першої частини Сонати Ф. Шопена b-moll, а також до лицарських



тем в операх К. Вебера, Дж. Мейєрбера, пізніше Р. Вагнера). Серйозність і узагальненість образу підкреслено риторикою «теми заданого страждання» у вигляді хроматичних низхідних басів в тт. 5–8, 9–12. С. Рахманінов поклав тему Прелюдії № 20 в основу Другого фортепіанного концерту, а також написав концертні Варіації на той самий тематичний матеріал. В останньому творі наочними є не стільки лицарські якості, скільки покаяння, мужність визнання надособистісної волі, що й визначає головний змістовний тонус твору.

Двадцята прелюдія також несе в собі щось від бетховенської патетики і перегукується з Прелюдією № 9 за фактурно-жанрово-регістровим показниками (обидві у повільному русі). Тим самим ці Прелюдії співвідносяться й стилістично. За смисловим навантаженням у парі №№ 19–20 домінує Двадцята прелюдія – хорал, похоронна процесія з «оголеною» подачею кадансової формули, що фіксує завершену визначеність трагічних подій.

У розглянутих двох Прелюдіях Ф. Шопен романтично-антіномічно зближує два вкрай протилежних моменти: урочисто-світле, радісно-збуджене – і глибоко-траурне. Причому і те, і інше є індивідуальним втіленням крайнощів емоційно-образної палітри творів Л. Бетховена.

Останні дві Прелюдії №№ 23, 24 (як і цілий ряд інших) мають тонально-ладовий зв'язок. У Прелюдії № 23 мелодійне розгортання надано так, що звучить не стільки мажорна тоніка, скільки «тоніка з секстою». І це, на наш погляд, далеко не структурно-формальний зв'язок, а зв'язок семантичний: d-moll – трагічна тональність творів класиків. Такою ж є її роль у творах Ф. Шопена (d-moll бере участь у трагедійній образній зміні у Другій баладі), хоча в цілому не утворює стійку орієнтацію тональних переваг композитора.

Образний зміст Прелюдії № 23, на думку А. Корто, ближче до ідеї пасторальності: «Наяди, що грають» [5, с. 289]. А. Соловцов обмежується стилістичним спостереженням: «прозора, повна витонченості. За загальним пасторальним колоритом вона близька до прелюдії G-dur» і разом з тим: «Складається враження, ніби світлий, радісний акварельний пейзаж [...] не є цілком безхмарним» [6, с. 407].

Впровадження трагедійної основи у пасторальність Прелюдії № 23 надає багатозначний відтінок її образному наповненню: пасторальність як світ природи, втілення гармонії у

класицистів, романтиками інтерпретується складніше, містить передумови дисгармонії. «Прелюдійний» характер пасторальної Прелюдії № 23 має очевидні аналогії з бахівською і бетховенською творчістю. Вочевидь тягнеться смислова арка до Прелюдії № 1 як «вступної» п'єси, що співвідносить епоху Й.С. Баха і сучасність шопенівського часу.

Тим більш підкресленим і помітнішим є «останнє слово» циклу: важлива знаковість заявленого тонального комплексу фінального номеру циклу Прелюдій.

Остання Прелюдія циклу – це маніфестація романтичного пориву, романтичного перетворення бетховенського гасла боротьби та дії. Від Л. Бетховена – структура тем з ходами по тонах тризвуку в дусі пісень революційної Франції. У пасажах тем інструментальних речитативів, створених з беллінієвським драматизмом й витонченістю, є прямі переклички з Етюдями № 12 і № 25 самого Ф. Шопена, які концентрують романтичний характер висловлювань композитора.

А. Соловцов наводить назву, з якою прелюдія d-moll часто друкується: «Молитва під час грози», яка, звичайно, не належить Шопену і абсолютно не відповідає змісту музики. «Нічого молитовного в музиці немає; це скоріше палка, пристрасно переконуюча мова, дух гордого бетховенського протесту; недарма основна тема відразу викликає у пам'яті початок бетховенської *Appassionata*» [6, с. 408]. Погоджуємося з думкою А. Соловцова, але у вигляді коментаря відзначимо існування молитовних моментів вираження в темі *Appassionata* Бетховена.

**Висновки.** Загалом можна констатувати, що програмне навантаження, що стверджує переважно романтичні тенденції у прелюдіях ор. 28 Ф. Шопена, виявляється достатньою мірою визначеним, хоча й не представленим словесними поясненнями. Разом з тим, створюючи цикл Прелюдій ор. 28, Ф. Шопен багато в чому, що стосується композиторської техніки, відступає від прийнятих правил та прийомів романтичної епохи. Водночас цикл демонструє закладену в цей жанр ідею творчої спадкоємності образно-фактурних ознак та демонструє глибинні тематичні зв'язки з творами Л. Бетховена. На нашу думку, у драматургічному ритмі циклу індивідуалізовано-романтичне, специфічно-шопенівське знаходить опору у сплаві з інтонаційним строем музики великого попередника.

Загалом простежується певна смислова спрямованість семантики циклу: присутнє поступове «подолання» романтичного естетизму, пов'язаного з подачею інтонацій моцартівських образів, і поступово ж виявляється та затверджується солідаризація з бунтарством Л. Бетховена. Останнє подано в тому специфічно безнадійно-трагедійному звороті, поза яким неможливим є сприйняття героїки романтиками.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963.
2. Бордонюк В. Концепція циклізації Прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темперований клавир» Й.С. Баха. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Вип. 31. Книга 1. 2021. С. 228–236.
3. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1965. Вып. 3. 528 с.
5. Кортто А. О фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1965. 362 с.
6. Соловцов А. Ф. Шопен. Москва : Музгиз, 1960. 468 с.
7. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. S. 260.
8. Кдмпер D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

### REFERENCES

1. Asafev, B. (1963). Musical form as a process. L.: Muzgiz [in Russian].
2. Bordonyuk, V (2021). The concept of cyclization of preludes by F. Chopin and their interconnection with a cycle of “The Well-tempered clavier” by J. S. Bach. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the A.V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy, 31, book 1, 228–236 [in Ukrainian].
3. Galatskaya, V. (1974). Musical literature of foreign countries. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Konen, V. (1965). The history of foreign music. Moscow: Muzyika [in Russian].
5. Korto, A. (1965). About the art of piano. Moscow: Muzyika [in Russian].
6. Solovtsov, A. (1960). F. Chopin. Moscow: Muzgiz [in Russian].
7. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polish].
8. Кдмпер, D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

УДК 316.723 + 784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-26>

**Юлія Василівна Маслоva**  
ORCID: 0000-0001-8635-4798  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Міжнародного гуманітарного університету  
Maslva2208@gmail.com

## ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУРАХ УКРАЇНИ

**Мета роботи** – висвітлення процесів формування вокального мистецтва у сучасних субкультурах України та окреслення ймовірних шляхів його подальшого розвитку. **Методологія дослідження.** Використано методи історичного та культурологічного аналізу, що дозволяє визначити вокальне мистецтво у сучасних субкультурах України. **Наукова новизна** – у статті охарактеризовано тенденції статті становлення вокального мистецтва у сучасних субкультурах України. Розкрито особливості діяльності сучасного вокального мистецтва. Висвітлено творчість різноманітних вокальних колективів, яка характеризується різноманітністю стилів і течій. **Висновки.** Аналіз теоретичних та практичних аспектів розвитку вокального мистецтва у сучасних субкультурах України передбачає процес постійного розвитку та оновлення вокального сучасного мистецтва. Вокальне сучасне мистецтво продовжує цікавити музикантів і слухачів України. В сучасній культурі представлено ряд субкультур. Найбільш перспективними для аналізу вокального мистецтва уявляються музичні компоненти субкультури року та хіп-хопу, представлені в українському просторі. На відміну від інших субкультур, наявних в національній культурі, вони мають яскраво виражену музичну складову. Самобутність вокального мистецтва напрямку фолк-метал полягає у використанні типових способів звуковидобування – гроулінг, овердрайв, белтінг та залучення елементів національного фольклору. Для напрямку хіп-хоп також характерне звернення до фольклорних витоків, що є безумовно відмінною ознакою української естрадної музики. Крім цього, для представників вітчизняного хіп-хопу притаманне превалювання вокалізації, яка синтезується з реп-рецитациєю. Перспектива розвитку вокального мистецтва в межах українських субкультур уявляється в подальшому просуванні фольклорного начала, яке сприятиме створенню унікального національного варіанту провідних стильових напрямків сучасності.

**Ключові слова:** субкультура, вокальне мистецтво, фольклор, рок, хіп-хоп.

*Maslova Yuliya Vasylivna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Musical Arts of the International Humanitarian University*  
**Vocal art in modern subcultures of Ukraine**

**Research objective.** The determine the principles of formation of vocal specialists, which are found in modern subcultures of Ukraine and to outline the probable ways of its further development. **The methodology.** Methods of historical and culturological analysis are used, which allows to determine vocal art in modern subcultures of Ukraine. **The scientific novelty.** The article is that for the first time the process of formation of vocal art in modern subcultures of Ukraine is systematized and structured. The peculiarities of modern vocal art activity are revealed. The work of various vocal groups, which is characterized by a variety of styles and trends, is highlighted. **Conclusions.** The analysis of theoretical and practical aspects of the development of vocal art in modern subcultures o of Ukraine involves the process of constant development and renewal of vocal contemporary art. Vocal contemporary art c ontinues to interest musicians and listeners of Ukraine. A number of subcultures are represented in modern culture. The most promising for the analysis of vocal art are the musical components of the subculture of the year and hip-hop, presented in the Ukrainian space. Unlike other subcultures present in the national culture, they have a pronounced musical component. . The identity of the vocal art of folk metal lies in the use of typical methods of sound production – growling, overdrive, belting and involving elements of national folklore. The direction of hip-hop is also characterized by an appeal to folk origins, which is certainly a hallmark of Ukrainian pop music. In addition, the representatives of domestic hip-hop are characterized by the predominance of vocalization, which is synthesized with rap recitation. The global process of the modern world provides a constant perspective for the development of vocal art within the Ukrainian subcultures is represented in the further promotion of folklore, which will contribute to the creation of a unique national version of the leading stylistic trends of today.

**Key words:** subculture, vocal art, folklore, rock, hip-hop.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасна культура постає як сукупність субкультур. Вони мають свої характерні особливості. В ряді субкультур чимала роль відводиться музиці, а саме вокальному мистецтву. Дослідження проблеми специфіки та місця вокалу в різноманітних субкультурах України є актуальним та малодослідженим завданням, розв'язання якого сприятиме усвідомленню можливих перспектив розвитку мистецтва співу. Специфіка музичної культури ХХ століття, а саме поділ на масову та «нову» музику, розглядається в праці видатного мислителя Т. Адорно. Аспекти формування музики, що може бути віднесена до «третього пласту», представлені в роботі В. Конен. Молодіжні субкультури в сучасному світі досліджуються в праці вітчизняного автора

Л. Іванченко. Соціологія контркультури, а також особливості субкультур розкриваються в праці Ю. Давидова, І. Роднянської. Специфіка рок-субкультури в соціологічному аспекті досліджується в працях О. Громакова. Методичні аспекти навчання естрадного вокалу представлені в роботі В. Бокоч, Л. Кузьменко-Присяжної, Л. Остапенко. В роботі Є. Шапінської музика розглядається як фактор формування естетичного смаку та етичних норм в рамках субкультури. Проте аналізу музики, яка є частиною тієї чи іншої субкультури, приділено дуже мало робіт. Поодинокі розробки стосуються специфіки рок-культури як такої та музичного компоненту, що в ній присутній.

Попри те, що існує ряд робіт, в яких аналізуються субкультури, у вітчизняному музикознавстві залишається недослідженим вокальне мистецтво, яке присутнє в даних частинах культурного простору України.

Досить тривалий час культуру більшість дослідників розподіляли на дві частини – масову та елітарну. Цієї думки притримувався провідний мислитель, теоретик музики Теодор Адорно. У своїй праці він наголошував, що масова культура виникає разом з технічними досягненнями та постає антитезою до «нової музики», академічної, складної, такої, що апелює до раціонального начала. «Серед закидів, які вони вперто твердять, найбільше поширений закид в інтелектуалізмі: на їхню думку, нова музика взята з голови, а не народжена серцем або слухом; вона нібито зовсім не може бути представлена чуттєво, а обчислена на папері» [1, с. 52]. На думку Адорно, не варто казати, що академічна музика позбавлена емоційного начала. Вона породжується так само, як і раніше, серцем та слухом. Проте має ряд відмінностей, першою з яких є вимога активного сприйняття твору, а не пасивного. «З іншого боку, та об'єктивна послідовність самого музичного мислення, яка тільки й повідомляє великій музиці її гідність, яка споконвіку вимагає невсипущого контролю з боку суб'єктивної композиторської свідомості. Формування такої логіки послідовності на шкоду пасивного сприйняття чутного звучання визначає ранг твору, відрізняючи його від кулінарного задоволення» [1, с. 54].

Попри те, що поділ культури на елітарну та масову був доцільним в середині ХХ століття, проте в умовах сьогодення він все більше ставиться під сумнів. Адже сучасність постає у вигляді цілої низки субкультур, які мають більше чи менше

прихильників, проте їх не можна розмістити в певній ієрархічній структурі. Субкультура може бути визначена як «окремі способи людської діяльності, які проявляються в зовнішній і внутрішній предметності, характеризується відносно стійким ступенем морального відчуження, що з'являється в ставленні до інших людей, до системи соціальних норм і інститутів, до духовних цінностей і суспільства в цілому» [4, с. 13].

Зазвичай доцільно виокремлювати субкультури, пов'язані з молодіжними групами. Л. Іванченко пропонує таке визначення молодіжної субкультури: «Молодіжна субкультура – це будь-яке об'єднання молоді, що має власні елементи культури, а саме: мову (сленг), символіку (зовнішня атрибутика), традиції, тексти, норми і цінності» [5, с. 202]. Автор пропонує розподілити всі молодіжні субкультури на дві групи. До першої з них можна віднести ті, що мають тривалу історію існування та, відповідно, можуть бути віднесені до більш традиційних. Так сюди долучаються такі субкультури, як хіпі, панки, байкери, рокабіли, бітломани. А до другої групи – ті, що виникли досить нещодавно та пов'язані з різними угрупованнями, що мають різні чинники для їх об'єднання – «толкієністи, індіаністи, уніформісти, трешери, брейкери, репери, рейвери, металісти» [5, с. 203]. Варто відмітити, що не всі молодіжні субкультури мають музичний компонент, хоча певний одяг, манера поведінки, зачіски, коло спільних інтересів будуть у кожній з них.

Так, серед субкультур, що представлені в українському просторі, варто виокремити декілька. Насамперед, це субкультура металістів, основою музичної культури яких є рок-музика. «Їх надихає та об'єднує музика у стилі метал. Представники цієї субкультури зазвичай носять чорні джинси або шкіряні брюки, шкіряну куртку «косуху», чорні футболки або балахони з логотипом улюбленої групи, напульсники – шкіряні браслети із заклепками або шипами, ланцюги на джинсах, звичайні чоботи, кросівки. Однак одяг не є основним атрибутом субкультури. Переважно мають довге волосся» [5, с. 207]. Окремим відгалуженням рок-напрямку є фолк-метал. Для фолк-металу притаманне використання звернення до фольклору, яке проявляється у використанні елементів фольклорних пісень, музичного інструментарію, представленого в народній музиці, характерних зворотів, ладів та їх переосмислення у притаманній для рок-музики манері. Сюди можна

віднести такі елементи, як експресивне звучання, використання гітарного саунду з використанням дисторшену, складні партії ударної установки, що досягає максимальної звучності.

Для вокалу в даному напрямку притаманний такий спосіб звуковидобування, як гроулінг (від англ. growling – «гарчати»), що нагадує черевне гарчання та є достатньо низьким в регістровому відношенні. Полягає він у співі на опорі від діафрагми при сильному видиху повітря з низу живота та подальшим розщепленням несправжніх зв'язок, що й створює ефект гарчання. Здебільшого його використовують у напрямках металу. Так, досить розповсюдженим у метал-музиці є також вокальний прийом овердрайв. «Для овердрайву, що використовується в рок-музиці, характерна велика кількість металу в звуці, значно вищий динамічний рівень від *mf* до *ff*. Суттєвим обмеженням при застосуванні даного способу є неможливість використовувати його по всьому діапазону» [2, с. 33]. Також у вокальних партіях метал-гуртів представлений такий метод звуковидобування, як белтінг. Для нього притаманне використання великої амплітуди гучності, як правило *f* та *ff*, а також велика увага до наявності «металу» у голосі.

Саме рок-музика формується як ознака протесту проти раніше встановлених норм та порядків. В. Конен дає визначення рок-культури. «Рок – органічна приналежність саме «третього пласту» і саме ХХ століття. Всі незвичайні шокуючі рухи його виконавців і шумові ефекти висловлюють антиромантичний напрям, заперечення психології минулих поколінь, оспівуючи «розкутість». Однак цей бунт носить аж ніяк не усвідомлений і раціональний характер. Він чисто інстинктивний. «Не ми повстаємо проти батьків. Просто батьки не хочуть нас зрозуміти» – сказав свого часу Боб Ділан» [6, с. 133]. Якщо казати про специфіку фолк-металу, то можливе збереження аутентичного звучання пісні, що буде відбуватись шляхом впровадження етнічної лінії в сучасну пісню. Разом із тим можливе надання старовинного чи фольклорного звучання мелодії, яка є сучасною. Подібна практика спрямована на збереження традицій народного звучання і має за мету створення нового його інтерпретування. Для фолк-металу притаманне використання звернення до фольклору, яке проявляється у використанні елементів фольклорних пісень, музичного інструментарію, представленого в народній музиці, характерних зворотів, ладів та їх переосмислення у притаманній для



рок-музики манері. Сюди можна віднести такі елементи, як експресивне звучання, використання гітарного саунду з використанням дисторшену, складні партії ударної установки, що досягає максимальної звучності.

Серед пісень, які можуть становити репертуар фолк-метал гуртів, можна згадати не лише народні українські пісні, але й, так би мовити, «класику» фолк-металу. Пісню «Herr Mannelig» співають гурти по всьому світу, текст якої перекладено на десятки мов. Серед українських гуртів її співають «FRAM» і «Чур». Досить часто фолк-метал групи звертаються до народних обрядових пісень, причому в коло інтересу можуть потрапляти насамперед ті, що зберігають відгомін язичницької ритуальності – як календарно-обрядові (колядки, веснянки, купальські, жнивні), так і родинно-обрядові (весільні, поховальні).

Серед українських пісень, які найчастіше використовуються фолк-метал гуртами, можна виділити «Щедрик», «Ой на горі жінці жнуть», а також «Аркан». Серед гуртів, що відносяться до фолк-металу, можна виділити такі українські групи, як «Kroda», «Natural Spirit», «Nokturnal Mortum», «Dub Buk», «Чур».

О. Громаков відмічає, що рок-субкультура загалом має ряд закономірностей. За допомогою музики відбувається соціалізація, що проявляється як неформальна групова взаємодія акторів у сфері виробництва, розповсюдження та споживання музичної продукції. Саме за рахунок музичної діяльності здійснюється процес формування та розвитку соціальної сутності людини. Дослідник пропонує такий термін, як «актор» (російською пишеться саме так, а не «актер»), яким він позначає основних учасників соціалізації. «Акторами музичної соціалізації є музиканти (актор-суб'єкт) і слухачі (актор-об'єкт). Основним ресурсом такої соціалізації є механізми емоційно-психологічного впливу музики, а також її соціальна обумовленість. Результати соціалізації засобами музики можуть бути представлені як ступінь інтеграції молоді в музичне середовище (музичні переваги, рівень музичної інформованості, повсякденні музичні практики) і як ступінь інтеграції в суспільство (самоідентифікація, соціальні установки)» [3, с. 7].

Окрім рок-субкультури, в українському просторі представлена також субкультура хіп-хопу. Вона, на відміну від інших субкультур, пов'язана не лише з музичним компонентом,

а й з танцювальним. Його тематика була пов'язана з такими соціальними темами, як протест проти несправедливості, примату грошей, корупції. Із часом реп-культура стала багато в чому комерційно успішною, в тому числі за рахунок розповсюдження танцювального напрямку, одягу, аксесуарів, взуття. Основами хіп-хоп культури називають п'ять компонентів: ді-джеїнг, ем-сінг, брейкінг, графіті та особливий світогляд. Хоча музичні прояви хіп-хопу є надзвичайно різноманітними, проте його неодмінною частиною є реп – ритмічний речитатив на мелодичну та ритмічну основу.

Якщо розглянути прояви хіп-хоп культури в Україні, то варто відмітити, що розвиток даної субкультури найбільше був пов'язаним саме з музикою. Так першим гуртом став ВУЗВ (Вхід у змінному взутті). Згодом виник ряд гуртів, як-от «МІСТО 44», «Ціна Ритму», «На Відміну Від», «Вова зі Львова», «ТНМК» (Танок на майдані Конго), які надавали перевагу українській мові у своїх композиціях. Характерною ознакою багатьох українських гуртів стало використання не лише національної мови, а й поодинокі залучення українських традиційних інструментів. Порівняно з хіп-хопом, представленим в західному просторі, для українського притаманна більша милозвучність та вокалізація, що не суперечить наявності такого неодмінного компонента хіп-хопу, як бітбокс. Бітбокс можна визначити як майстерність у створенні ритмічних малюнків, які імітують звучання ударних за допомогою голосового апарата. Досить часто використання цієї техніки передбачає наявність спеціальних електронних пристроїв, які допомагають робити семпли та відтворювати їх у реальному часі, що має назву «live looping».

Так, у композиціях гурту «ТНМК» досить часто зустрічаються елементи, пов'язані з українським фольклором. Наприклад, у пісні «Українська мрія» у приспіві залучається мелодична лінія, яку виконує сопілка, нагадуючи типові народні поспівки, а в брейках у партії гітари використовується контрапунктична лінія у гуцульському ладі. У композиції «ПоРАПалося Серце» досить цікаво вирішені вокальні партії, адже після куплету, поданого у звичній реп-речитатції, йде приспів, в якому використовується вокальне ансамблеве звучання, що імітує звучання фольклорного колективу – багатоголосна гетерофонія. У таких піснях, як «Арешт», так само використовуються вставки, які, з одного боку, відповідають

типовим для хіп-хопу реплікам різних учасників. Проте гурт так само надає їм національного забарвлення, вирішуючи їх у дусі народної гетерофонії.

У цілому для естетики гурту притаманні різні форми вокалізації, достатньо розгорнуті інструментальні партії, які наближують звучання до фанку та альтернативного хіп-хопу, для якого характерне поєднання елементів поп, рок, соул, джазу та фолку. Досить часто в заспіві превалує речитативне начало, натомість у приспіві панує більша вокальна свобода, розспівність, наявні мелодичні лінії, як у піснях «Вода», «Мушу йти», «Забув», «Гранули», які формують початкові розділи твору та повною мірою реалізуються в подальших частинах. Подібна трактовка напрямку хіп-хоп значно відрізняється від західних зразків, де часто буває менш індивідуалізована інструментальна частина, яка б виконувалась «живими» інструментами (замінюється на семпли, драм-машини), відсутня вокалізація та розгорнуті контрапунктичні лінії.

Синтез різних стилів, який відбувається в останні роки в межах музичної культури, є процесом, що має глобальний характер та зумовлений розвитком мас-медіа. Є. Шапінська вказує на ряд трансформацій, наявних у межах раніше досить сталих субкультур. «У той же час у світовій музиці відбуваються процеси змішування різних стилів, що виникли в різних етнічних групах. Виникає так званий «глобал поп», в якому сусідять елементи різних музичних культур. Еклектика стає музичною програмою сучасної молоді. У молодіжних субкультурах, як правило, відбувається відхилення від загальноновживаних норм, яке вносить «семантичний безлад» в упорядковане соціокультурне існування суспільства» [7, с. 259]. Подібна тенденція має, на наше переконання, позитивне забарвлення, стаючи рушієм у подальшому розвитку музичної практики.

Гуртом, чия творчість займає проміжне місце між рок-субкультурою та субкультурою хіп-хопу, є «Тартак». Його діяльність розвивається в таких напрямках, як реп-рок, репкор, альтернативний рок та фанк. Багато в чому він синтезує досягнення, притаманні обом субкультурам. З одного боку, наявним є інструментальне аранжування, притаманне для фанку чи поп-року – специфічна ритмічна організація лінії ударної установки, гітарні рифи та соло, характерна басова лінія, як, наприклад в композиції «Жити», проте, з іншого боку, вокальна партія представлена реп-речитатією в заспівах

та лише іноді розспівується у приспівках. У пісні «Мене вже немає» більш наявні ознаки стилю репкор. У пісні «Понад хмарами», записаній разом зі співачкою Катею Chilly, здійснюється цікавий синтез репу, який читає Сашко Положинський (лідер гурту), та автентичного вокалу співачки. Хоча автором тексту пісні є Сашко Положинський, проте в мелодичному відношенні вона досить близька до фольклорних джерел. Крім цього, у версії, представленої в ефірі каналу М2 дванадцятого травня 2016 року, до традиційних для рок-гурту інструментів – гітари, бас-гітари, ударних – додається також бандура. Подібний мікст є свідченням того, що однією з ознак сучасних субкультур України є звернення до національного фольклорного начала, яке проявляється не лише на вокальному, а й на інструментальному рівні. Потрібно зазначити величезну роль саме аматорської хвилі вокалу, яка стала рушійним механізмом, більш того, трансконтинентальним механізмом створення пісенного репертуару і, взагалі, молодіжних субкультур як в Америці, Європі, так і в інших країнах.

Стає надзвичайно популярною саме молодіжна аматорська пісня. У нас в просторі тоталітарних країн вона була пов'язана зі співаками, які були самодіяльними виконавцями, співаками, акторами. Це була пісня студентська, пісня туристська та ін. Цей рух теж можна пов'язувати з певним салоном. Салоном вже екологічного сенсу, де екологічні культурні ніші пов'язувалися з втечею від міста, втечею на природу, створенням різних нон-комформістських груп, які саме і давали поштовх розвитку авторської пісні. На Україні цей рух теж приходить. Важливо стверджувати, що аматорська пісня завдяки своїй автентичності, камерності, душевності і разом неформальності спілкування була певною антитезою тоталітарному суспільству. Фактично – це роль салону, але ці салони були вже іншого типу, більше забарвлені робінзонадою, ніж поверненням до дому. Втечею не в дім, не в маєток, не в простір цивілізованого інтер'єру, а в простір природи, простір піднесеного, естетичного, самодостатнього музикування, яке було пов'язане з ніччю, з морем, з багаттям, з голосом який поєднується лише з реаліями природи, забарвлення ця хвиля «дітей галявин». Це вокал масовий, молодіжний, субкультурний в тому сенсі, що ця культура була зосереджена в іншій культурі. Як культура автентична більшою мірою як антисистема. Барна Н. пише, що естрадне мистецтво стало

називати жанром. Все це дає уяву про розмаїття мистецьких практик, які свідчать про школу, навчання в масовому просторі мас-медіа, в просторі середнього рівня культури, який акумулює в себе всі можливі тенденції художнього музичування культури України.

**Висновки та подальші перспективи дослідження.** Аналіз теоретичних та практичних аспектів розвитку вокального мистецтва у сучасних субкультурах України передбачає процес постійного розвитку та оновлення вокального сучасного мистецтва. Вокальне сучасне мистецтво продовжує цікавити музикантів і слухачів України. У сучасній культурі представлено ряд субкультур. Найбільш перспективними для аналізу вокального мистецтва уявляються музичні компоненти субкультури року та хіп-хопу, представлені в українському просторі. На відміну від інших субкультур, наявних в національній культурі, вони мають яскраво виражену музичну складову частину. Самобутність вокального мистецтва напрямку фолк-метал полягає у використанні типових способів звуковидобування – гроулінг, овердрайв, белтінг та залучення елементів національного фольклору. Для напрямку хіп-хоп також характерне звернення до фольклорних витоків, що є безумовно відмінною ознакою української естрадної музики. Крім цього, для представників вітчизняного хіп-хопу притаманне превалювання вокалізації, яка синтезується з реп-речитацією. Перспектива розвитку вокального мистецтва в межах українських субкультур уявляється в подальшому просуванні фольклорного начала, яке сприятиме створенню унікального національного варіанту провідних стильових напрямків сучасності.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Адорно Т. *Философия новой музыки*. Теодор Адорно. *Логос*. Москва, 2001. 352 с.
2. Бокоч В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.
3. Громаков А. Рок-культура как социокультурный феномен А.И. Громаков. *Социально-гуманитарные знания*. 2011. № 7(12). С. 75–82.
4. Давыдов Ю.Н. *Социология контркультуры: критический анализ*. Наука. 1980. 264 с.
5. Іванченко Л. Молодіжні субкультури в сучасному світі Л.І. Іванченко *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. 2016. 20(1). С. 201–210.

6. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. *Музыка*. Москва, 1994. 160 с.

7. Шапинская Е. Музыка как фактор формирования эстетических вкусов и этических ценностей в молодежных субкультурах. *Ярославский педагогический вестник*. Ярослав. № 5. 2015. С. 253–260.

#### **REFERENCES**

1. Adorno T. (2001) Philosophy of new music. Theodore Adorno. Logos. 2001. Moscow. [in Russian].

2. Bokoch V. (2017) To the problem of methods of teaching pop vocal. V. Bokoch, L. Kuzmenko-Prysyazhna, L. Ostapenko. Young scientist. 2017. [in Ukraine].

3. Gromakov A. (2011) Rock culture as a sociocultural phenomenon. A. Gromakov. Socio-humanitarian knowledge. 2011. Moscow. [in Russian].

4. Davydov Yu. (1980) Sociology of counterculture: critical analysis. Yu. Davydov, I. Rodnyanskaya. 1980. Moscow. [in Russian].

5. Ivanchenko L. (2016) Youth subcultures in the modern world. Theoretical and methodological problems of education of children and students. 2016. [in Ukraine].

6. Konen V. (1994) The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century. V. Horse. 1994. Moscow. [in Russian].

7. Shapinskaya E. (2015) Music as a factor in the formation of aesthetic tastes and ethical values in youth subcultures. Yaroslavl Pedagogical Bulletin. 2015. Yaroslavl. [in Russian].

УДК 781.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-27>**Назар Юрійович Кравченко**

ORCID: 0000-0002-2871-7172

аспірант кафедри камерних ансамблів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
az261092@gmail.com

## ФІЛОСОФІЯ «МА» ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ФЛЕЙТОВИХ ТВОРАХ КАДЗУО ФУКУСИМИ І ТОСІО ХОСОКАВИ

*Мета роботи* – виявити у флейтовій музиці ХХ-го століття один з основних концептів японської філософії «Ма», на прикладі творів японських композиторів, що працюють в європейській системі художньо-самоодатної музики, Кадзуо Фукусіма і Тосіо Хосокава. *Методологічною основою статті* виступає музикознавчий аналіз, що базується на культурологічних і герменевтичних виходах інтонаційної теорії Б. Асаф'єва в її переломленні у музикознавців України Л. Зими, О. Маркової, О. Роценко, а також на філософсько-естетичних розвідках щодо світорозуміння мислення представників Далекого Сходу (В. Виноградова, М. Єсипової, Г. Орлова). *Наукова новизна*. Вперше в українському музикознавстві представлений виконавсько-органологічний підхід до філософсько-естетичного концепту, відображеного в засадничих рисах східного світосприйняття, а також аналіз музичних творів, що представляють японську композиторську школу, де предметом втілення в музиці постає філософська модель часу і простору «Ма». *Висновки*. Модель сучасної флейти як інструменту, що демонструє велику кількість авангардних інноваційних прийомів, картин нових звучань, відчуттів і фарб, та висуває стійкий інтерес до східних філософсько-естетичних концепцій, потребує поглибленого вивчення не лише виконавсько-технічної складової, але й основних принципів східної культури. У розглянутих творах один із концептів Японської культури, Ма, будучи елементом національної картини світу, відображає у флейтовому репертуарі та музичній свідомості японських композиторів комплекс сучасних технік гри і уявлень про устрій світу, в якому Ма виступає «живою паузою», простором між матеріальним і духовним, сферою породження смислів, яка може бути заповнена будь-яким значенням і почуттям, що в музичному поданні символізується значущими паузами і ферматами – перервами у звучанні, а не у смисловому наповненні. Концепт Ма є елементом досягнення такого медитативного стану, розумового і психічного буття, де відбувається вихід за межі традиційного та сильно укоріненого комплексу «композитор-текст-виконавець-слухач», що традиційно мислиться як розподіл між учасниками

творчого акту, через споглядальність в езотерику тиші, виходить на той рівень буття, де цей розподіл усувається і постає в комплексі «цілісності». Розуміння і відчуття розглянутого концепту *Ma* сприяє подоланню культурної дистанції Захід-Схід і постає важливим чинником поповнення досвіду європейського флейтового виконавства у медитативних засадах вираження.

**Ключові слова:** японська музика, феномен «*Ma*», пустота-тиша-простір у музиці, час у релігійній свідомості дзен-буддизму, музичний час.

**Kravchenko Nazar Yuriyovych**, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensembles, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**“Ma” philosophy and its embodiment in the flute compositions**  
**K. Fukushima and T. Hosokawa**

**Research objective** is to identify in the flute music of the XX century one of the main concepts of Japanese philosophy “*Ma*” – by the example of works by Japanese composers who deal with the European system of artistically self-standing music – Kazuo Fukushima and Toshio Hosokawa. **The methodological framework** of the paper is musicological analysis based on culturological and hermeneutic outcomes of B. Asafiev’s intonation theory in its refraction in musicologists of Ukraine: L. Zyma, O. Markova, O. Roshchenko, as well as philosophical and aesthetic explorations as to the worldview of thinking by the representatives of the Far East (V. Vynogradov, M. Esypova, G. Orlova). **The scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology the performing-organological approach to the philosophical-aesthetic concept, which is reflected in the basic features of the Eastern mentality and also an analysis of the author’s musical composition, who represents the Japanese school of composition, where the subject of embodiment in music is the philosophical model of time and space “*Ma*”. **Conclusions.** The model of the modern flute, as an instrument, that demonstrates a large amount of avant-garde innovative techniques, pictures of new sounds, feelings and colors, and shows a huge interest in Eastern philosophical and aesthetic concepts, requires profound study of not only performance and technical components but also basic principles of Eastern culture. In these compositions, the *Ma* concept, as an element of the national picture of the world, reflects in the flute repertoire and in musical consciousness of the Japanese composers the complex of modern playing techniques and the set of ideas about the world, in which *Ma* appears as a “living pause”, the space between material and spiritual, the sphere of sense origination that can be filled by any meaning and feeling and which in the musical representation is symbolized by significant pauses and fermata – are breaks rather in sound but not in semantic content. Also, the concept of “*Ma*” is an element of achieving such a meditative state, mental and psychic existence, which goes beyond the traditional and very ingrained complex “composer-text-performer-listener”, which is traditionally thought of as a division between participants in the creative act, goes to a new level of entity, where this division is eliminated and appears in the complex of “integrality”. Understanding and feeling of the considered concept of *Ma* promotes overcoming of the West-East cultural distance and appears



*as the important factor of replenishment of the European flute performance in meditative bases of expression.*

**Key words:** *Japanese music, “Ma” phenomenon, emptiness-silence-space in music, time in the religious consciousness of Zen Buddhism, musical time.*

**Актуальність теми.** Зацікавленість Заходу в засвоєнні просторово-часових категорій японської традиційної і сучасної музики, її релігійної підоснови, подання в ракурсі концептуалізації мистецьких вимірів та практицизму, відповідає глобалізаційним процесам ХХ–ХХІ століть і має тенденцію до постійного зростання. Причина цього інтересу, перш за все, пов’язана з висуненням значного пласту так званої «тихої музики», критеріїв «нової простоти», «нової виконавської поетики», які народили естетику лаунжа, нью-ейджа і засоби «неодіатоніки», через які демонструється перегляд західним авангардом традиційних цінностей порожнечі-тиші. І в цьому річці культурного відродження Європою забутих засад Старожитності і Середньовіччя, з їх релігійним мисленням, актуалізувалися моделі традиційних здобутків Далекого Сходу, відзначених генієм Ісанга Юна і Тань Дуня, разом з визнанням яких цінними стають здобутки японської музичної культури, що вписуються у пошуки медитативності європейського мистецтва наших днів. Розробки просторово-часових орієнтирів мистецтва європейського Середньовіччя і традиційного мистецтва Далекого Сходу знаходимо у численних працях, присвячених творчості окремих знаменитих авторів (див. розробки В. Виноградова, М. Єсипової, Г. Орлова [3; 10], інших науковців. Однак саме флейтові композиції японців, зокрема Кадзуо Фукусіми та Т. Хосокави за нашим дослідницьким вибором, підтриманим успішним виконанням цих творів, у тому числі автором дослідження, не охоплювалися музикознавчими напрацюваннями.

**Метою** роботи виступає виявлення у флейтовій музиці ХХ століття одного з основних концептів японської культури «Ма» – на прикладі творів японських композиторів, що працюють в європейській системі художньо-самодостатньої музики, Кадзуо Фукусіми і Тосіо Хосокави. **Методологічною основою** дослідження виступає музикознавчий аналіз, що базується на культурологічних і герменевтичних виходах інтонаційної теорії Б. Асаф’єва [1] в її переломленні у музикознавців України Л. Зими, О. Маркової, О. Рощенко [4; 7; 13], а також

філософсько-естетичних розвідках щодо світорозуміння мислення представників Далекого Сходу [2; 3; 5]. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві представлений виконавсько-органологічний підхід до філософсько-естетичного концепту відображеному в засадничих рисах східного світосприйняття, а також аналіз музичних творів, що представляють японську композиторську школу, де предметом утілення в музиці постає модель часу і простору «Ма».

Зацікавленість щодо концепції «Ма» за її впливом на мистецтво традиційної японської культури як представлення ідеї Порожнечі в просторі і часі, прослідковується на Заході ще на початку ХХ століття, після знайомства західного світу з гравюрами *укійо-е*, відзначеними незаповненим простором *сумі-е*, з мистецтвом повільного, з постійним прагненням до зупинки переміщення по сцені акторів японського театру «Но», а також з традиційною класикою японського музичного надбання «Гогаку». Останній термін означає «рідна музика», і це засвоюється через значну кількість наукових робіт переважно зарубіжних вчених, присвячених вивченню просторово-часових категорій японської культури в контексті принципів дзен-буддизму, а саме, П. Решетнікової, В. Ситник, Г. Гвоздевської, М. Єсипової, Окуно Такео, С. Лупінос, а також основних позицій медитативної музики, яка стала предметом розробок вітчизняних і зарубіжних науковців [дивитись роботи 2; 3; 5; 9; 14; 15; та інші].

Так у статті В.М. Ситник маємо такий опис: «Згідно з доктриною дзен, реальність — це відсутність дії, порожнеча — це істина, а вищий сенс усього — це щось грандіозне і нерухоме» [15, с. 130–134]. Історію японської музики неможливо уявити окремо від історії національної світоглядної системи «дзен» як релігійного, так і філософського спрямування. З японської мови *дзен* у європейському розумінні перекладається як «медитація» [12, с. 15]; незважаючи на всі зміни в просторі і часі, *дзен* зберігає фундаментальні основи останніх (зневага до «букви» традиції, наголос на безпосереднє переживання духовних цінностей, та безпосереднє втілення їх у життя), які дають змогу говорити про це явище як про щось єдине.

*Дзен* відрізняється від *ново-часового* європейського світогляду характерним для далекосхідної культури практицизмом і прагненням до граничного лаконізму всіх знакових конструкцій, понятійних і художніх [12, с. 15]. У ході свого розвитку

дзен виробив своєрідну концептуальну культуру, що стало основою його мови, а саме концепти *shizenkan* «почуття природи», *zatsuon* «шумовий звук», *sabi* «трансцендентної печалі, самотності», *ma* «порожнього простору, тиші», концепт *oku* «центр, глибина» та інші (див. у Г. Гвоздетської, П. Решетникової) [2, с. 52–54; 14, с. 5]. Та якщо спробувати встановити якесь базисне поняття в японській культурі, яке можна рівнозначно застосувати до більшості видів духовно-інтелектуальної творчості і музичного мистецтва, то це – *ma*, «порожнеча–тиша».

У японській культурі XX–XXI століть і зокрема в традиційній музиці помітним є вплив дзен-буддизму, де *дзен* звертається безпосередньо до духу людини, і в музиці це виражається через її медитативний характер, а саме, «мовчазне споглядання», «молитовне самозаглиблення, зосередження» в кожен звук і в тишу, з якої звук виникає і де він гасне. У кожному звуці, тембрі інструментів, а ще більше в тиші, що розділяє мелодії, ми чуємо відгомони звуко-виявлення монахів «комусо», практикуючих «суйдзен» на стародавніх японських флейтах «фую» [17]. У такій музиці ієрархія взаємозалежності звуків, як у європейській тональній системі, вторинна, а головним же постає сам звук і простір, в якому він існує, в якому змінюється під час свого буття, у коливаннях висоти, обертонового наповнення, які допомагають сприймати звук «як живу органічну цілісність», звук, що «живе», і слухач може «прожити» його життя від зародження до зникнення. [див. 10].

Відомо, що *ma*, витоки якого пов'язані зі дзенським уявленням про реверберацію субстанції Ми (Порожнечі) як першоджерела, це напружена екзистенціальна тиша, що супроводжується зупинками в русі (пробілом у змісті, просторі і часі), яка виражає поняття активної генеруючої порожнечі [11]. Концепт *ma* займає особливе місце в японському культурному світосприйнятті, та має багато значень: «одиниця міри», «пауза», «мовчання», «проміжок», «пустота» та інші. Наприклад, Юаса визначив *Ma* як «істотне мовчання» [20], тоді як вчений Лучіана Гальяно дає дещо відмінний від наведеного опис названого феномену: «*Ma* – це елемент неявного потенціалу у всіх концепціях поділу (просторового, часового, “подорожжю”...)» [18, с. 16–18].

Іншими словами, можемо ствердити, що *Ma* описує не простір або час, а напругу в тиші і навколишньому просторі, що

відіграє важливу роль в формоутворенні та ритмо-формульній конструкції – як у традиційній, так і в сучасній музиці Японії.

Якщо західну культуру в просторі цікавлять складові елементи та їхні субстанціональні характеристики, то японська культура зосереджена на відносинах, зв'язках (пустотах) між ними. Згідно з етимологічними дослідженнями, простір в індоєвропейських та японській мовах розуміється як порожнеча-тиша, однак саме розуміння порожнечі та тиші в західній і японській культурах різні. Наприклад, у західній культурі порожнеча повинна бути заповнена, оскільки порожнеча постає як відсутність заповнення в просторі. В українській мові порожнеча – тиша, пустотність мають скоріш негативні конотації: порожній – марний, ніщо, відсутність чого-небудь, даремний. А от тиша – стан у природі, коли зовсім немає вітру, відсутність ворожнечі, сварок, зіткнень, бойових дій; затишшя, стан, коли де-небудь немає звуків, шумів, беззвукова основа музичного процесу та інше [16]. А це вже дотичне до культури православно-церковного «стягання тиші» як напруженого і плідного Прислухання до голосів Неба (див. у В. Мартинова [6, с. 81–82]).

Для японської культури характерний погляд на світ із точки зору його неявилення. Порожнеча – тиша в японській культурі, що є зоною змістового утворення, вона передує всякому творчому акту (пам'ятаємо про наведене вище узагальнення В. Мартинова щодо духовної музики, яка обов'язково починається з тиші, тоді як секуляризована – зі звучання як такого). Порожнеча в японському релігійно-філософському мисленні – необхідна і самодостатня: порожнеча – водночас і безформність, і джерело всіх можливостей [14, с. 20].

З іншого ж боку, цей концепт органічно співвідноситься як з фундаментальною ідеєю порожнечі як відсутності наповнення в буддійській метафізиці, так і з постулатами неоплатонізму (Плотін, Ямвлих, Прокл), ісіхазму (Григорій Синаїт, Григорій Палама), суфізму (Джунайд, Газалі) (див. про це в матеріалах [9]). В останніх тиша постає як один з найдавніших універсальних символів, вона має, як правило, позитивний сенс, будучи символом цілісності, гармонії, істини і мети духовного шляху. Через езотерику тиші, яка не знає просторово-часових і національних кордонів, можна сприйняти єдину загальносвітову правому духу [9, с. 5].

На основі концепту *ма* в японському суспільстві будуються гармонійні відносини між людиною і навколишнім

світом. Він актуалізується в усіх сферах японського культурного простору: архітектурі, кіно, живописі, каліграфії, музиці, японському національному театральному мистецтві, *ікебани* (традиційному мистецтві аранжування квітів) та садовому дизайні. У просторових мистецтвах цю позитивну пустотність легко вловити і зрозуміти, але набагато складніше це усвідомити у звуковому мистецтві, в музиці.

З другої половини ХХ століття японська композиторська школа зайняла одне з визначених місць у світовій музичній культурі та здійснила досить помітний внесок в світову музичну спадщину, як це стверджується в дослідженнях багатьох авторів [2, 3, 5]. Спираючись на традиції сімейства японських флейт «*фуге*», які вирізняються особливою вписаністю в звукові запити медитативних актів та в естетику *дзен* (в яких концепція простору і часу *ма* займає чемне місце), японські авангардисти втілювали для європейської флейтової культури ідеї Далекого Сходу, народжуючи різні художні образи: звучання, що досягає світу мертвих, голосів природи (в якій не може бути створено нічого, чого не може створити сама природа), численних божеств-камі та інше. Розуміння традиційної японської естетики може привести до глибокої інтерпретації різнонаціональних проявів культу тиші.

Композитор та музикознавець Кадзуо Фукусіма в 1962 році написав твір «*Mei*» для європейської традиційної флейти соло, вказуючи в ремарці: «Для покійного доктора Вольфганга Штайнеке з Дармштадта, який загинув у трагічній аварії». Також *Mei* — це китайський ієрогліф, який означає «темний, тьмяний, нематеріальний», і, згідно з давньою японською легендою про *Томурай-буе* (у японській культурі слово *томурай* означає розраду і втіху духу, а *буе* — флейту), «вважається, що звуки флейти мають силу досягати світу мертвих, якщо грати з правильною силою» [21, с. 17].

Розглядаючи цей твір, відзначимо, що Фукусіма використовував виразні тембральні ефекти в *Mei* — різкі ноти четвертої октави, витончені ноти (обертонова техніка гри) — демонструючи різкі динамічні спади (див. тт. 25–26), фрулатто (т. 35 та 41) та удари по клапанах (т. 36). Також відзначимо рясне використання чвертьтонів, спеціальних та монофонічних технік і такого прийому, як портаменто для позначення нестабільного тону (тт. 5–6, 8, 10–11 та 13–14), викликаючи тим самим напругу фрази і звуко-вербальний нахил для створення висотно-невизначених звуків японських флейт.

Ці ефекти ніби підводять європейську флейту до звуко-тембрального розширення, відсилаючи до традиційної японської флейти *нокан*. Конструкція цього інструменту створює потойбічний звук. *Нокан* являє собою поперечну флейту, зроблену зі 100-річного копченого бамбуку *сусудаке*, з сімома отворами для пальців та отвором для рота. Зазвичай флейти виробляють на октаву вище за нормальну висоту звуку, вона не має ні певної шкали, ні певних тональних відносин, оскільки висота звуку змінюється від флейти до флейти, адже *нокани* виготовляються вручну. [детальніше див. 17; 21, с. 20]

За структурною будовою форму п'єси Фукусіми можна позначити її як тричастинну, де зміна розділів за типом А-В-А№ (де крайні розділи А мають схожі мотивні ідеї і мелодійний контур, але ритмічно різні), що підкреслено ферматами на паузі. І це вибудовано за принципом японського мистецтва під назвою *дзе-ха-гю*, який складається з трьох частин, що рухаються від повільного до швидкого [21, с. 19]. В творі «Mei» композитор підкреслив вказаний принцип у поєднанні з *Ma* ремарками та ферматами, де перша частина *Lento e rubato* (тт. 1–15), друга *Più mosso* (тт. 16–51) і третя *Meno mosso* (тт. 52–66).

У таких розкладах п'єси Фукусіми «Mei» фермати відіграють особливу роль, створюючи арочний ефект зміни стану напруга-умиротворення (див. також тт. 28–29 і тт. 132–133), роблячи можливою водночас інтуїтивну інтерпретацію зазначеної «Lunga» як фермати на паузі. Вона може бути регламентована виконавцями відповідно до місця виступу, демонструючи порожнечу-тишу. Тим самим висловлюється міркування, споглядання, наповнене заспокійливою енергією – і це явно маємо перед третім розділом *Meno mosso*.

Фрази в синкопованому вигляді, які починаються з паузи *Ma* (в тт. 2, 4, 6 та 8), навпаки, зростають від тиші до інтенсивного звучання, демонструючи траур, заклик до духу.

Отже, фермати Фукусіми народжуються в драматичних кульмінаційних моментах як безмовна енергія в музичному тексті, допомагаючи підготувати слухача до музичної подорожі, та вводять у стан умиротворення, мовчазного споглядання після того, як прозвучить остання нота. З цих особливостей тексту випливає, що Фукусіма спирається на традиційний японський концепт *ма*, де головним постає зосередження уваги на тиші через чергування повторюваних нот

і пауз, що породжують споглядальність у порожнечі, вводячи слухача в стан роздуму і медитації.

У дослідженнях музикознавців *ма* називають метрично невизначеним часовим інтервалом. Для того, щоб почути, як зникає окремо взятий звук і його резонанс, необхідна пауза, тиша. Ця тиша має сенс не тільки фізичний, але і психологічний – занурення в звук, усвідомлення його [2, с. 51–55].

Світовідчуття дзен-буддизму пронизує усвідомлення вічної самотності, пов'язаної із зануренням в переживання Абсолюту і відчуженості від земного життя. Слухаючи соло флейти *сякухаті*, в якому кожен звук оточується тишею, виникає відчуття знаходження звуків у такій собі «невагомості», відірваності від «світу конкретного, зумовленого простором, часом і причинністю» [11]. Якщо це ансамбль, то музичні партії можуть бути абсолютно самостійними, незалежними одна від одної (зі своєю ритмічною і звуковою організацією); вони самотньо «мандрують», але найчастіше сходяться в унісон, висловлюючи цим прагнення до злиття з Абсолютом (див. Тору Такеміцу, Тріо для флейти, альту та арфи «And Then I Knew 'Twas Wind», 1992).

«Якщо музику можна описати, використовуючи аналогію з *Shodo* (японська каліграфія, мистецтво художнього письма), – зазначає Т. Хосокава, – то звукові сліди, які людина чує, безсумнівно, підтримуються звуками, яких вона не чує, – світом тиші, порожнього простору» [19, с. 75].

Тосіо Хосокава у своїй першій композиції соло для флейти «Sen I», написаної в 1984 році і представленої в 1986 році в Лондоні П'єр-Івом Арто на фестивалі сучасної музики в Алмейді, відобразив витончене мистецтво японської каліграфії, філософію часу та простору країни Далекого Сходу. У своїй статті Т. Хосокава пише, що «Sen» у перекладі – це лінія, і натхненням до написання цього твору є саме музика *Гагаку* (старовинна музика Японії).

За словами композитора, ця музика виконувалася при імператорському дворі під час церемоній, які тривали від 5 до 6 годин, і зазначив, що роль флейти полягала в очищенні місця, де повинен був відбуватися ритуал [19, с. 76–77]. Такі п'єси називали «Нівабі», соло для *кагура-буе* (флейта *фуе* з шістьма отворами).

Хосокава порівнює лінії *кагура-буе* в цій музиці з лініями традиційної японської каліграфії, названої *Shodo*. «Лінії, нанесені мазками пензля, не прямі, а витончені вигинами,

сформовані чорнилом різних відтінків. Нагадують монодичні лінії флейти в «Нівабі»: звукові лінії з мікротонами та ніжними портаменто» [19, с. 74–78].

Продовжуючи аналогію з *Shodo*, Хосокава розповідає історію зустрічі з відомим каліграфом, який йому пояснив, що видима лінія на папері підтримується невидимим світлом, що оточує її, а порожній простір навколо неї надає ключового розуміння підходу до цього світу. У музиці такі пустоти чутні в часовому просторі. В композиції «Sen I» кожен звук, нібито каліграфічний пензлик, призначений для малювання на полотні музичного простору, що демонструє енергію мовчання, з якої виникають звуки, створюючи таким чином філософські умови для звуків флейти, що подорожують в часі та світі безмовних просторів *Ma*.

Подібно до лінії, кольорового відтінку в японському живописі, каліграфії, звук в музиці лише відображає видиме, доступне розумінню. Усе інше – найголовніше з точки зору далекосхідної філософії та культури – лежить за його межами: головні ідеї, образи, думки, можливості втілює в японському мистецтві порожнеча, тиша.

Таким чином зазначаємо, що сучасна європейська флейта завдяки своїй «історичній пам'яті» виявилася досить успішно пристосованою до сприйняття музичних традицій культури *дзен*. Її естетичний концепт – пустота, що є ключовою категорією для розуміння японської культури, зоною утворення певного змісту, що виражає поняття активної порожнечі. І остання виступає не тільки як фон, прогалини, паузи або вільний простір, але і як центральна частина і ключовий момент твору.

**Висновки.** Модель сучасної флейти як інструменту, що демонструє велику кількість авангардних інноваційних прийомів, картини нових звучань, відчуттів і фарб та висуває стійкий інтерес до східних філософсько-естетичних концепцій, потребує поглибленого вивчення не лише виконавсько-технічної складової, але і основних принципів східної культури. У розглянутих творах концепт *Ma*, будучи елементом національної картини світу, відображає у флейтовому репертуарі та музичній свідомості японських композиторів комплекс сучасних технік гри й уявлень про устрій світу, в якому *Ma* виступає; «живою паузою», простором між матеріальним і духовним, сферою породження смислів, яка може бути заповнена



будь-яким значенням і почуттям, що в музичному поданні символізується значущими паузами і ферматами – перервами у звучанні, а не у смислового наповненні. А також, концепт *Ma* є елементом досягнення такого медитативного стану, розумового і психічного буття, де відбувається вихід за межі традиційного та сильно укоріненого комплексу «композитор-текст-виконавець-слухач», що традиційно мислиться як розподіл між учасниками творчого акту, через споглядальність в езотерику тиші, виходить на той рівень буття, де цей розподіл усувається і постає в комплексі «цілісності». Розуміння і відчуття розглянутого концепту *Ma* сприяє подоланню культурної дистанції Захід-Схід і постає важливим чинником поповнення досвіду європейського флейтового виконавства у медитативних засадах вираження.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва – Ленинград : Музыка, 1973. 379 с.
2. Гвоздетская Г.А. Особенности постижения традиционной музыки Японии сквозь призму концептосферы японского языка. *Музыкальное искусство и образование*. Москва, 2016. № 2. С. 51–55.
3. Есипова М.В. Сущностные черты японской традиционной музыки (к проблеме исторической эволюции основных принципов музыкальной организации) : автореф. канд. дис. 17.00.02. Ташкент, 1988. 28 с.
4. Зима Л.В. Жанр фортепианного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : канд. дис. 17.00.03. ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2014. 187 с.
5. Лупинос С.Б. Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление. *Этнос и культура*. Владивосток : ДГАИ, 1994. С. 155–194.
6. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
7. Маркова О. Рефлексія історичної пам'яті у символіці музики. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. *Мистецькі обрії*. 2009. Вип. 2(11). Київ, 2009. С. 197–203.
8. Музыка Японии – Традиционные инструменты. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_Японии#Традиционные\\_инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Японии#Традиционные_инструменты) (дата звернення: 16.04.2021)
9. Некрасова И. Н. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. : автореф. канд. дис. 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 24 с.
10. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург : Н.А. Frager, Советский композитор, 1992. 408 с.

11. Основные принципы и императивы творчества в Дзэн-буддизме. URL: <https://creativeabs.com/ru/khudozhestvennyye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma.html> (дата звернення: 16.04.2021)

12. Померанц Г. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков: «Издательство Права Человека», 2015. 312 с.

13. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Концепции бесконечного и конечного в философии и искусстве романтизма. Проблемы особистісної орієнтації педагогічного процесу. *Проблеми сучасного мистецтва і культури: збірник наукових праць*. Харків : Каравела, 2000. С. 194–205.

14. Решетникова П. Топологические основания японской культуры: концепты и модели. Автореф. канд. дис. 24.00.01 – Теория и история культуры. Екатеринбург, 2007. 40 с.

15. Сытник В.М. Философия пустоты в японской и европейской архитектуре. *Вестник Бурятского Государственного Университета*, Улан-Уде, 2015. № 56. С. 130–134.

16. Тиша. Тлумачення із словника української мови. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D1%88%D0%B0> (дата звернення: 20.04.2021)

17. Фуюе. Классификация. Нокан. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%8D#%D0%9D%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BD> (дата звернення 20.04.2021)

18. Galliano L. Japanese Music in the Twentieth Century / Translated by Martin Mayes. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002. P. 16–18.

19. Hosokawa T. «The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful». In *Asthetik Und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursearbeit* / edited by Gianmario Borio and Ulrich Mosch. Mainz, Germany: Schott, 1994. S. 74–78.

20. Joji Y. Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of New Music*, Seattle 1989. Vol. 27, № 2. P. 176–197.

21. Watanabe M. The Essence of Mei. *The Flutist Quarterly*, SPRING 2008, Vol. XXXIII, № 3, P. 16–24.

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1973). Musical form as a process. Moscow – Leningrad, Muzyka [in Russian].

2. Gvozdetskaya, G.A. (2016). Features of comprehension of the traditional music of Japan through the lens of the Japanese language conceptosphere. *Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie*, Moskva, 2, 51–55 [in Russian].

3. Esipova, M.V. (1988). Intrinsic features of the Japanese traditional music (on the issue of historical evolution of the musical organization basic principles): Abstract of Ph.D. thesis 17.00.02. Tashkent [in Russian].

4. Zyma, L. (2014). Piano quintet genres as a historical and stylistic phenomenon: typological aspect. Ph.D. thesis. 17.00.03. Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa: [in Ukrainian].

5. Lupinos, S.B. (1994). Musical heritage of Japan: Traditional model of the world and musical thinking // *Etnos i Kultura*. Vladivostok, DGAI, P. 164–168 [in Russian].

6. Martynov, V. (2000). Culture, iconosphere and liturgical singing of Muscovy. Moscow: Progress. Tradicijja. Russkij put [in Russian].

7. Markova, O. (2009). Reflexion of historical memory in the symbol of music. Actual problems of art practice and art of science. *Mystetski obriy*, Kii v 2, (11), 197–203 [in Ukrainian].

8. Music of Japan – Traditional instruments. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_Японии#Традиционные\\_инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Японии#Традиционные_инструменты) (access date 16.04.2021) [in Russian].

9. Nekrasova, I.N. (2005). Poetics of silence in domestic music of the 70–90's. Abstract of Ph.D. thesis 17.00.02. Moscow [in Russian].

10. Orlov, G. (1992). The tree of music. Vashington – Sankt-Peterburg: H. A. Frager, Sovetskij kompozitor [in Russian-English].

11. Basic principles and imperatives of creativity in Zen Buddhism. URL: <https://creativeabs.com/en/khudozhestvennye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma.html> (access date 16.04.2021) [in Russian].

12. Pomeranz, G. (2015). Some currents of the Eastern religious nihilism. Kharkiv: Prava Cheloveka [in Russian].

13. Roshchenko (Averyanova), Ye.G. (2000). The concept of the infinite and finite in the philosophy and art of romanticism Problems of a special organization of the pedagogical process. Problems of modern art and culture: collection of scientific works. (pp. 194–205). Kharkiv: Karavela [in Russian].

14. Reshetnikova, P. (2007). Topological foundations of the Japanese culture: concepts and models. Abstract of Ph.D. thesis 24.00.01 – Theory and history of culture. Yekaterinburg [in Russian].

15. Sytnik, V. (2015). Philosophy of emptiness in the Japanese and European architecture // *Vestnik Buryatskogo Gosudarstvennogo Universiteta*: Ulan-Ude 56, 130–134 [in Russian].

16. Silence. Interpretation from the Ukrainian language dictionary. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D1%88%D0%B0> (access date 20.04.2021) [in Ukrainian].

17. Fue. Classification. Nocan. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%8D#%D0%9D%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BD> (access date 20.04.2021) [in Russian].

18. Galliano, L. (2002). Japanese Music in the Twentieth Century / Translated by Martin Mayes. Lanham, Maryland: *Scarecrow Press*, 16–18 [in English].

19. Hosokawa, T. (1994). «The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful» *In Asthetik Und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit* / edited by Gianmario Borio and Ulrich Mosch. Mainz, Germany: Schott, 1994. S. 74–78 [in English].

20. Joji, Y. (1989). Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. Perspectives of New Music, Seattle 27, (2), 176–197 [in English].

21. Watanabe M. (2008). The Essence of Mei. *The Flutist Quarterly*, SPRING Vol. XXXIII, 3, 16–24 [in English].

УДК 78.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-28>**Олег Зіновійович Іваніцький**

ORCID: 0000-0003-0759-7404

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського  
[zinovievich@ukr.net](mailto:zinovievich@ukr.net)

## ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРУБІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

**Мета роботи** – розглянути деякі особливості розвитку виконавства на трубі в першій половині ХХ століття в Америці, зокрема, особливості виконавського стилю Е. Вільямса. **Методологія дослідження** спирається на історико-культурологічний та системно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто деякі аспекти американської музичної культури з точки зору розвитку виконавства на трубі. Виокремлено основні етапи періодизації. Розглянуто основні тенденції, зумовлені культурними та економічними передумовами. Виділено основні моменти відмінності цього періоду від попереднього (періоду становлення, друга половина ХІХ століття): взаємовплив європейської та американської виконавських традицій; згасання розповсюдженості військових духових оркестрів і поява численних інших форм оркестрів; загальне підвищення популярності духового виконавства у зв'язку зі включенням навчання музики до курсу обов'язкових дисциплін в системі загальної освіти; виділення сольного виконавства на трубі в самостійну тенденцію; підвищення уваги до труби як сольного інструменту у зв'язку з удосконаленням конструкції, поліпшенням технічних та виражальних якостей інструменту. Виявлено певні характерні особливості стилю видатного трубача цього періоду, Е. Вільямса. Серед них: прагнення до постійного самовдосконалення, універсалізм у виконавській практиці; багатогранність діяльності, прагнення систематизувати накопичений виконавський досвід у педагогічній роботі та методичних розробках. **Висновки.** Перша половина ХХ століття в американській музиці відрізняється розмаїттям форм та тенденцій розвитку. Закладаються основи розквіту виконавської школи другої половини століття. Е. Вільямс є однією з ключових персон, які завдяки сольній виконавській, педагогічній та організаційній діяльності справили вплив на формування американської школи.

**Ключові слова:** труба, музична культура США, історія американського виконавства на трубі, Е. Вільямс.

*Ivanitskyy Oleh Zinoviiovych, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

***Trends of the American trumpet performance school development in the first half of the twentieth century***

**Research objective.** Consider some of the features of the trumpet playing development in the first half of the twentieth century, in particular, the features of the performing style of E. Williams. **The research methodology** is based on cultural-historical and system analysis methods. **The scientific novelty.** The scientific novelty of the work lies in the fact that this is the first time in domestic musicology, that some aspects of American musical culture are considered from the point of view of the development of trumpet playing. The main stages of periodization are highlighted. The main trends due to cultural and economic prerequisites are considered. The main points of difference of this period from the period of formation – the previous one (second half of the XIX century) – are highlighted, which is: the mutual influence of European and American performing traditions; the extinction of military brass bands prevalence and the emergence of numerous other orchestra forms; a general increase in the popularity of wind instrument performing in connection with the inclusion of musical education into the course of compulsory disciplines of the general education system; singling out solo trumpet performance into an independent trend; increased attention to the trumpet as a solo instrument in connection with the improvement of the design and the increase in the technical and expressive qualities of the instrument. Some characteristic features of one of the outstanding trumpeters of this period, E. Williams' style are revealed. Among them: striving for constant self-improvement, universalism in performing practice; versatility of activities, the desire to systematize the accumulated performing experience in pedagogical work and methodological developments. **Conclusions.** The first half of the twentieth century in American music is distinguished by a variety of forms and development trends. The foundations are laid for the flourishing of the performing school in the second half of the century. E. Williams is one of the key persons who influenced the formation of the American school, thanks to his solo performing, teaching and organizational activities.

**Key words:** trumpet, USA musical culture, history of American trumpet playing, E. Williams.

**Актуальність теми дослідження.** ХХ століття в історії мистецтва гри на трубі вирізняється особливими темпами формування сольного репертуару, значними досягненнями в розвитку технології гри та пошуками досконаліших видів конструкцій інструмента. Представниками різних національних шкіл було досягнуто ряд істотних результатів у цьому напрямку. Аналізуючи рівень досягнень кожної національної школи, не можна не помітити внесок американських

трубачів, виконавське мистецтво яких в ХІХ та особливо в ХХ століттях розвивалося дуже динамічно. Ціле сузір'я таких видатних трубачів, як Макс Шлосберг, Луїс Маджио, Герберт Кларк, Френк Симон, Вінсент Бах, Ернест Вільямс, Густав Хайм, Джордж Магер, Гаррі Гланц і багатьох інших, стало окрасою не лише американської трубної школи зокрема, а й світової загалом та значною мірою вплинуло на розвиток світового виконавства. Проте в сучасному українському музикознавстві проблемам розвитку американського виконавства на трубі фактично не надається уваги, що зумовлює високу актуальність обраної теми.

Фундаментальні дослідження А. Кузнецова, С. Сигиди, О. Манулкіної, М. Переверзевої [2–5] присвячені питанням становлення американської композиторської школи, стилістично-музичним особливостям різноманітних напрямків академічної та джазової музики. Проте саме розвитку виконавства на трубі в цих монографіях не приділяється уваги. Питання розвитку засобів звуковидобування та методики викладання розглянуті в дисертації Л. Маккена [7]. Багато американських досліджень присвячені історії розвитку духових оркестрів. Серед них одна з інформативних робіт – довідник Дж. Холмана [5], який містить не тільки перелік оркестрів, що існували в Штатах з моменту утворення держави, але й деякі узагальнення. Творча діяльність, виконавські та громадські досягнення Е. Вільямса розглянуті у статті К. Вінкінга [9]. Виконавські та методичні принципи частково розглядаються в дисертації Д. Вілсона [8].

**Наукова новизна.** У статті вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто деякі характерні риси американського виконавства на трубі в контексті тенденцій музичної культурі першої половини ХХ століття та особливості виконавського стилю Е. Вільямса як одного з найяскравіших представників мистецтва свого часу.

**Виклад основного матеріалу.** Картина американського музичного життя першої половини ХХ століття вирізняється різноманітністю, неоднорідністю форм прояву. Формування нових жанрів та форм, що відбувалось протягом попереднього сторіччя, вплинуло також на розмаїття форм духового виконавства. Якщо ХІХ століття характеризувалося переважанням однієї форми концертного духового виконавства, а саме оркестрової (з домінуванням в репертуарі маршової, танцювальної,

естрадно-розважальної і популярної академічної музики), то в першій половині ХХ століття особливості розвитку культури і суспільства визначають також і особливості розвитку виконавства на трубі. Серед істотних факторів велике значення мають тісні, поглиблені зв'язки з європейською культурою, які, як раніше, не обмежуються однобічним впливом, але набувають двосторонньої спрямованості. Так, з одного боку, триває безпосередній вплив європейського виконавства, пов'язаний із потоком європейських музикантів, які прибувають до Штатів, із навчанням американських музикантів у консерваторіях Німеччини, Франції, Англії. З іншого боку, ті ж окремі американські музиканти, а також американські брас-оркестри, які здійснювали численні турне не тільки по Штатах, а й по Європі і Австралії, значною мірою починають впливати на розвиток європейського виконавства.

Різні, часом суперечливі, тенденції розвитку музичного мистецтва ХХ століття – і особливо це стосується американської музики, яка відрізнялася неповторною своєрідністю і крайньою стилістичною неоднорідністю – сприяли у згаданий період трактуванню труби як інструменту, здатного втілити дуже велике коло музичних явищ у композиторській творчості. Різноманітність тенденцій позитивно позначилася на формуванні виконавського вигляду інструменту в творах композиторів, яких безсумнівно вважають засновниками американської академічної музики, послужила підґрунтям перетворень в репертуарі і в педагогічних принципах. Важливо також відзначити величезний вплив суміжних видів виконавського мистецтва, перш за все джазового, вокального.

Нові стандарти виконавства, які були закладені в контексті оркестрового музикування, а в першій половині ХХ століття зазнають інтенсивного розвитку, сприяли формуванню труби як сольного інструмента, який виходить на концертну естраду нарівні з такими вже ustalеними сольними інструментами, як скрипка, фортепіано. Безсумнівно, цьому процесові сприяло технічне вдосконалення інструменту, що значно розширило як діапазон, так і виразні можливості труби. Використання труби в системі шкільної та вищої освіти, яке сприяло формуванню великої кількості оркестрів, приводило різноманітність її видів до єдиного стандарту, що вплинуло на характер побутування труби на естраді і підвищення загального рівня виконавської практики. Як наслідок – інструмент привертає увагу

видатних композиторів, які створюють новаторські музичні композиції, що мають індивідуальні композиційно-драматургічні особливості і викладені за допомогою своєрідної музичної мови (найяскравішим прикладом є «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза).

Розглядуваний період розвитку виконавства на трубі, що охоплює останні роки XIX століття й першу половину XX і який можна позначити як професійний, вирізняється своїми особливостями. У ньому необхідно виділити два етапи розвитку, визначені зовнішніми соціально-економічними та історичними подіями, що відокремлені Першою світовою війною. Таким чином, перша половина періоду цілком продовжує традиції та тенденції виконавства XIX століття, у другій закладаються нові.

Мабуть, найяскравішою рисою американської академічної музики в першій половині XX століття є прагнення до становлення національно-самобутнього характеру. Якщо в другій половині XIX століття на естраді домінували твори європейських авторів (як інструментальні, так і сценічні), а твори американських композиторів включалися в репертуар, але були менш численними, то початок XX століття можна по праву вважати періодом, коли творчість національних композиторів виходить на перший план. Традиції, закладені композиторами Першої та Другої бостонських шкіл знаходять свій розвиток, і вже на цьому етапі можна говорити про формування національної композиторської школи, що має яскраво своєрідні риси, представниками якої стали Ч. Айвз, А. Копленд, Е. Сігмейстер, Е. Варез, М. Бліцтайн, Г. Кауелл, Р. Шумен, Е. Картер.

Паралельно з академічною композиторською традицією існувала величезна кількість композиторів, у творчості яких розвивалися жанри масового музичного мистецтва – пісні, обробки, п'єси і марші, обробки класики для різних складів, твори для вар'єте, мюзикли, що багато в чому визначило зміст композиторської спадщини періоду, що розглядається.

Однак важливе значення для подальшого розвитку духового виконавства в США мало не так становлення національної композиторської школи, як розвиток джазу. В. Конен зазначає, що духові оркестри нової формації з'явилися в XIX столітті, перш за все, в Новому Орлеані [1]. Внаслідок освоєння афроамериканцями прийомів гри на мідних духових,



вони асимілювали цей досвід, в результаті чого з'явилися колективи, що спеціалізувалися на виконанні джазової музики. На рубежі століть і особливо в перші десятиліття ХХ століття велика кількість подібних колективів, які, як правило, брали участь в шоу менестрелів, цирках, стала коліскою таких знаменитих трубачів, як Дж. Саймон, К. Сміт, П. Лоурі, Дж. Свон, Н. Тейлор, Т. Толівер, М. Вассар, Х. Уокер, Р. Вілкокс, Дж. Вільямс, Дж. Вілсон та інші. У більшості випадків ці та інші виконавці брали участь у так званих «синкопованих оркестрах», серед видатних диригентів яких можна назвати Дж. Брімна, Ф. Дебні, У. Тайерс. Великого поширення набули також жіночі оркестри, наприклад, оркестр Марі Лукас.

Як в академічному, так і в джазовому виконавстві також виділялися солісти-віртуози. Так, широко популярні виконавці – Л. Армстронг, К. Олівер, Б. Байдербек, Г. Джеймс, Діззі Гіллеспі, М. Девіс і багато інших – завдяки використанню нових прийомів звуковидобування зробили важливі для формування техніки гри на трубі відкриття і значно вплинули своєю творчістю як на виконавський комплекс виразних засобів трубачів, так і на композиторський стиль творів.

Джазова манера звуковидобування, формуючись досить незалежно від академічної, увібрала в себе звуконаслідувальні елементи вокального типу інтонування, що відбилося на використанні таких специфічних прийомів, як гліссандування, мікротонове інтонування, вібрато та інші прийоми вокальної техніки блюзового стилю, спірічуелсів, а також ритмічні прийоми свінгу. Суттєво відрізнявся від академічного і спосіб артикуляції. Якщо традиційно під час виконання на трубі (корнеті) використовувалися склади «Та», «Таа», які забезпечували точність і чіткість звуковидобування, що загалом було продиктовано переважною військово-маршовою і танцювальною специфікою виконуваної музики, то в джазовому виконавстві, завдяки активному звуконаслідуванню вокальної манери, стали застосовувати склади «Ді», «Ду», «Та-дл», «Та-дз». Ці та інші специфічні прийоми, широко поширені в джазовій музиці для труби, мали великий вплив на техніку академічного виконавства.

В якості яскравого прикладу взаємопроникнення джазової та академічної традицій можна привести виконавську творчість В. Марсаліса, в якій переплелися традиції названих двох напрямків. Характерними рисами виконавського стилю цього

сурмача стали теплота тону, тенденція до вокалізації, великий і повний звук, м'яке центрування тону, різка артикуляція, рясна бравада. Винайдені ним у джазовій музиці прийоми звуковидобування і манеру виконавської поведінки Марсаліс переніс у виконавські трактування барокових, класичних та академічних творів ХХ століття. Такі якості виконавства на трубі яскраво проявляються в другій половині ХХ століття, але процеси, пов'язані з їхнім становленням, відбуваються в першій половині століття, в період активного формування і розвитку джаз-бендів.

Однак якщо в перші десятиліття ХХ століття джазові ансамблі тільки починають інтенсивно поширюватися, то, як і раніше, мають популярність різновиди духових оркестрів та ансамблів, які сформувалися протягом ХІХ в. Серед таких видів оркестрів Д. Холман виділяє за різними ознаками міські (сільські, міські тощо), корнет-оркестри, робочі, релігійні, «групи утримання», братські та сімейні оркестри, професійні, інституційні, політичні, жіночі [6, с. 6–8]. Багато які з них виникали ситуативно і не існували довго. Однак у першій половині ХХ століття великого значення набуває і широко поширюється така форма, як інституційні оркестри, що виникали переважно з виховної та освітньої цілей при школах, робітничих будинках, інтернатах, дитячих будинках, в'язницях, притулках. Їхнім головним соціальним завданням було музичне виховання з метою подальшого заробітку: такі колективи часто не тільки виступали в рідному місті, але й вели гастрольну діяльність із метою збору коштів для навчального закладу. Крім того, випускники таких шкіл мали можливість працевлаштування в оркестрах армії США.

На тлі загального інтенсивного розвитку виконавства на трубі фігура Ернеста Вільямса (1881–1947) займає особливе місце: завдяки заслугам цього видатного виконавця, педагога і громадського діяча став можливим інтенсивний ріст виконавської майстерності в США у ХХ столітті. Індивідуальна виконавська манера гри сурмача вплинула на формування стилю гри нового покоління виконавців, а організована ним «Школа музики Е. Вільямса» в Брукліні сприяла системному вихованню молодих музикантів, серед яких такі відомі виконавці, як Л. Сміт, Л. Девідсон, Р. Крізара, Д. Бурк, Г. Мітчел.

Виконавська діяльність Е. Вільямса пов'язана з роботою в багатьох відомих оркестрах Сполучених Штатів. Уже в

10 років Вільямс був корнетистом сімейного оркестру, організованого батьком, виступаючи з концертами в Східній Індіані й Західному Огайо, а також корнетистом у Міському Вінчестерському оркестрі. У 14 років Вільямс уже був диригентом оркестру середньої школи Вінчестера, а потім – диригентом оркестру асоціації «Відень», 158-го оркестру добровольчого полку Індіани, а пізніше ряду інших полків. У 1899 році він залишає військову службу і переїздить до Бостона, щоб розвиватися як світський виконавець і диригент, бере нетривалий час уроки у Генрі К. Брауна та Густава Страбо, а незабаром переїжджає до Нью-Йорка.

1900 роки – час активної діяльності Вільямса у складі багатьох колективів: у якості соліста в 13-му і 69-му полкових оркестрах Нью-Йорка, ‘Мейс Гей Бенд’ Бостона, як диригента – в Бостонському Кадетському Оркестрі, в Бостонському Міському оркестрі. Показовим є той факт, що в 1901 році Вільямс входить до складу гастрольної групи оркестру Дж.Ф. Суза. У ці роки Вільямс активно виступає як сольний виконавець. Крім того, в 1904 році він організовує власне музичне видавництво, в якому зокрема видаються його власні твори та аранжування, і займається педагогічною практикою.

Світову популярність приніс Вільямсу сімейний і творчий союз із Кетрін Ренкін, членкинею-засновником відомого жіночого трубного квартету «Глорія Трубачі». Саме цей незвичайний дует Вільямс–Ренкін привернув увагу імпресарію, в результаті чого пара вирушила на кілька років у світове турне. Виступи відбувалися в Австралії, Англії, Індії, Єгипті, Мальті, Італії, Франції. Наслідком цього турне був небувалий сплеск популярності Вільямса як сольного виконавця, що відобразилося, перш за все, на зростанні кількості запрошень до різних оркестрів США. Д.Г. Вілсон зазначає, що Вільямс співпрацював з такими найбільш популярними колективами свого часу: Оркестром Сузи (John Philip Sousa Band, 1901), Бостонським кадетським оркестром (Boston Cadet Band, 1903–1910), Оркестром Г. Белштеда (Herman Bellstedt Band, 1911), П’єром Монте та оркестром російського балету (Pierre Monteux and the Ballet Russe Orchestra, 1916), Оркестром Віктора Герберта (Victor Herbert Orchestra, 1917), Оркестром Голдмана (Goldman Band, 1918–1922), Філадельфійським оркестром (Philadelphia Orchestra, 1917–1923) [8, с. 2–3]. Серед диригентів, із якими співпрацював Вільямс як соліст і оркестровий музикант, слід

назвати Леопольда Стоковського, Ріхарда Штрауса, Джорджа Енеску, Оссіпа Габріловича та Вінсана Д'Енді.

Численні рецензії та відгуки слухачів дозволяють реконструювати манеру гри цього видатного трубача. Так, К. Вінкінг наводить витяг з сіднейської газети «Сідней сан»: «Містер Вільямс має якість тону, яку, можливо, бажає мати більшість виконавців на цьому популярному інструменті» [9, с. 37]. «Філадельфія Паблік Леджер» цитувала його виступ: «У Бранденбурзькому Концерті Містер Вільямс грав надзвичайно складану сольну партію труби, яка вся написана на крайній верхівці регістру інструмента та рясніє трелями та руладами, зовсім невідомими в сучасних композиціях» [там само]. Л. Стоковський, з яким Вільямс працював у Філадельфійському оркестрі, назвав його «одним із найвеличніших трубачів усіх часів» [там само]. Автор рецензії в «Рочестер Таймс Юніон» зазначає: «Містер Вільямс визнаний одним із найуспішніших виконавців за обраним ним інструментом в Америці» [там само].

Деякі риси виконавського мислення Вільямса відображаються в його педагогічних настановах. Маючи власний багатющий досвід оркестрового, ансамблевого і сольного виконавства, Вільямс прагнув у своїх учнях виховувати виконавців універсального складу, здатних грати як у симфонічному оркестрі, так і у військовому, займатися сольним виконавством, а також брати участь в рекламних кампаніях. Кожен із видів цієї виконавської діяльності пов'язаний з використанням різних манер гри, різних способів звуковидобування. Так, гра в симфонічному оркестрі і сольне виконання вимагає більш прикритого звуку, володіння численними нюансами звуковидобування, прийомами гри на інструменті. Гра у військових духових оркестрах і танцювальних ансамблях, навпаки, вимагає від трубача більш лапідарного, потужного і відкритого звучання, а отже – більш напруженого виконання. На думку Вільямса, трубач, який ґрунтовно опанував основи виконавства, з успіхом може поєднувати ці дві манери. Саме це й стало педагогічним кредо Вільямса: «Ви повинні навчитися робити те, що повинні робити сурмачі. Як тільки ви вивчите мову, ніщо не завдасть вам проблем» [8, с. 35]. Ще точніше ця ідея звучить у словах учня і послідовника Вільямса, трубача і педагога Р. Крісари: «Мета полягає в тому, щоб мати фундаментальні знання і вміння в виконавстві на трубі. Ви повинні бути досконалі в своїй техніці гри до такої міри, щоб ви могли

задовольнити практично всі вимоги, які диригент попросить вас зробити. Якщо у вас немає цих інструментів, ви не готові виходити на вулицю і працювати» [8, с. 36].

Головний педагогічний принцип Вільямс сформулював у своїй роботі «Проблеми навчання на духових інструментах» («Problems in the teaching of brass instruments»): «Коли ми в гармонії з вимогами природи, грати на будь-якому духовому інструменті порівняно легко. Наші проблеми виникають, коли ми намагаємося зробити щось так, як це не є можливо. Три техніки мусять синхронізуватися і розвиватися одночасно: техніка дихання, техніка губ і техніка пальців. З точки зору аплікатури мідні не є складними інструментами, але потрібна старанність і наполегливість виконавця, щоб відпрацювати точну і надійну техніку дихання» [цит. за: 8, с. 31]. Саме на розвиток трьох параметрів техніки гри трубача спрямовані вправи в збірниках Вільямса, але така точка зору на методику виховання виконавця відбиває сутність виконавської позиції Вільямса.

Логіка послідовності вправ у методичних роботах Вільямса є відбитком його методу щоденної роботи над удосконаленням особистої техніки виконання. Так, до її принципів можна уналежнити чергування періодів роботи та розслаблення. Вільямс зазначає, що в різні дні потрібна різна кількість часу для розігріву м'язів губ і пальців. Залежно від особистих внутрішніх відчуттів необхідно вибудовувати і роботу. Однак найбільш оптимальним трубач вважає використання для розігріву комплексу вправ, у який входять довгі звуки, неширокі інтервали (терції, кварта), хроматичні й діатонічні гами, арпеджіо на початку в середньому діапазоні, а потім – з поступовим розширенням. Тут виконавець може використовувати різні види штрихів. Основна мета цих підготовчих вправ – розігрів усіх груп м'язів, відпрацювання артикуляційних прийомів.

Основне завдання щоденних вправ трубача, на думку Вільямса – пошук свого звуку. Посилаючись на відомий вислів Н. Паганіні, він зазначає: «Ми теж повинні щодня заново відкривати для себе тональність, легкість, впевненість, швидкість і діапазон. Коли це робиться на початку кожного періоду щоденної практики, тоді й лише тоді ми зберігаємо нашу техніку. Гарне звучання, впевненість і витривалість – усе залежить від точного підбору губ і правильного дихання для кожної ноти. Така процедура усуває будь-який надмірний тиск і розтертя губ для досягнення бажаного тону» [там само].

Запорукою правильного звуковидобування Вільямс вважає правильне дихання, що складається з трьох моментів: достатнього вдиху, рівномірного його використання і чистого тону.

Важливим звуковидобувальним моментом Вільямс вважає положення губ, які повинні бути напружені і одночасно мати таку форму, щоб утворювати правильну вібрвальну поверхню, необхідну для бажаної висоти звуку. «Ця техніка дійсно виконується в губах, з точним керуванням диханням і правильною аплікатурою» [там само]. Завдяки сформованому таким чином амбушюрові відбувається правильне подавання повітря в інструмент, що сприяє появі гарного звуку, а також служить передумовою для якісного виконання численних штрихових і динамічних нюансів. Контроль губ і дихання Вільямс вважає запорукою прекрасної гри незалежно від того, на інструменті якої системи грає трубач.

Окрім технічних вправ та етюдів, що супроводжуються методичними вказівками, виконавські принципи Вільямса також можна спостерігати в численних авторських творах, більшість з яких мають методичну спрямованість. Серед них важливе місце посідає цикл з шести концертів для труби та фортепіано. Весь комплекс засобів музичної виразності в цих творах спрямований на розкриття технічних можливостей виконавця та його художньо-виконавського смаку. Композиторська спадщина одного з видатних американських трубачів ХХ століття, Е. Вільямса, відображає його багатогранне дарування. У концертах відбивається беззаперечний яскравий композиторський талант, віртуозна виконавська майстерність і педагогічний такт трубача.

**Висновки.** У першій половині ХХ століття закладено основи для інтенсивного розвитку виконавства на трубі, який відбувається в другій половині століття. Формується система музичного виховання, в якій важливу роль відіграють різноманітні форми оркестрів. Е. Вільямс є яскравим представником американської культури, який сприяв інтенсивному розвитку виконавства на трубі. У постаті цього митця можливо виділити найбільш типові риси: спрямованість до самовдосконалення, здатність однаково яскраво проявити себе в різноманітних напрямках духового виконавства, прагнення систематизувати власний виконавський досвід у різних формах (педагогічна діяльність, створення методичних посібників, організація навчального закладу).

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Конен В.Д. Пути американской музыки. Москва : Музыка, 1965. 525 с.
2. Кузнецов А.Г. Из истории американской музыки. Классика. Джаз. Бишкек : КРСУ, 2008. 130 с.
3. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. Переверзева М. История современной музыки. Музыкальная культура США XX века. Москва : Юрайт. 2019, 540 с.
5. Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Москва : Композитор, 2012. 504 с.
6. Holman, G. *Brass Bands and Cornet Bands of the USA – a historical directory*. 2021. 580 p.
7. McCann, J.L. *A history of trumpet and cornet pedagogy in the United States, 1840–1942* : Evanstone, 1989. 152 p.
8. Wilson, D.G. *The pedagogic influence of Ernest S. Williams on the teaching concepts of four american trumpet professors* : Norman 1999. 157 p.
9. Winking, K. *The legacy of Ernest S. Williams. International Trumpet Guild*. January, 2000. P. 34–53.

**REFERENCES**

1. Konen, V.D. (1965). *Ways of American Music* [Puti amerikanskoj muzyki]. Moscow: Music, 1965. 525 p. [in Russian].
2. Kuznecov, A.G. (2008). *From the history of American music. Classic. Jazz* [Iz istorii amerikanskoj muzyki. Klassika. Dzhaz]. Bishkek : KRSU, 2008. 130 p. [in Russian].
3. Manulkina, O.B. (2010). *From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century* [Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2010. 784 p. [in Russian].
4. Pereverzeva M. (2019). *History of modern music. Musical culture of the United States of the twentieth century* [Istoriya sovremennoj muzyki. Muzykalnaya kultura SShA XX veka]. Moscow: Yurayt Publishing House. 2019, 540 p. [in Russian].
5. Sigida, S.Yu. (2012). *Musical culture of the United States of the late XIII – first half of the XX century. Formation of national identity* [Muzykalnaya kultura SShA konca XIII – pervoj poloviny XX veka. Stanovlenie nacionalnoj identichnosti]. Moscow: Composer, 2012. 504 p. [in Russian].
6. Holman, G. *Brass Bands and Cornet Bands of the USA – a historical directory* : 2021. 580 p. [in English].
7. McCann, J.L. *A history of trumpet and cornet pedagogy in the United States, 1840–1942* : Evanstone, 1989. 152 p. [in English].
8. Wilson, D.G. *The pedagogic influence of Ernest S. Williams on the teaching concepts of four american trumpet professors* : Norman 1999. 157 p. [in English].
9. Winking, K. *The legacy of Ernest S. Williams* // *International Trumpet Guild*. January, 2000. P. 34–53. [in English].

УДК 781.68: 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-29>**Уляна Богданівна Молчко**

ORCID: 0000-0003-1519-6053

доцент кафедри музикознавства та фортепіано  
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка  
[u.molchko@gmail.com](mailto:u.molchko@gmail.com)

**Яна Василівна Левко**

ORCID: 0000-0003-4691-6105

студент магістратури  
Навчально-наукового інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка  
[levko.jana.99@gmail.com](mailto:levko.jana.99@gmail.com)

## МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДОРОБОК ЗАКАРПАТСЬКОЇ ВЧЕНОЇ ТЕТЯНИ РОСУЛ

*Мета роботи* – розглянути наукові дослідження ужгородської музикознавиці Тетяни Росул із питань музичного минулого Підкарпатської Русі та сучасних здобутків мистців Закарпаття. *Методологія* дослідження спирається на аксіологічний, теоретичний, історичний, дослідницький методи. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше аналізується науковий доробок закарпатської вченої як у сфері історичного музикознавства, так і її напрацювання в царині сучасної музикології. *Висновки*. Шлях України до європейського співтовариства прогресивних держав міцно спирається на досягнення в галузях української культури, зокрема регіонального мистецтва. До грона сучасних науковців Закарпаття належить кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри археології, етнології та культурології Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет», викладач-методист Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є. Задора, член Національної спілки композиторів України, лауреат обласної премії імені Д.Є. Задора Тетяна Іванівна Росул. Ужгородська вчена є автором численних досліджень з історичного музикознавства, музичного краєзнавства, сучасного музикознавства, етнографії, філософії, педагогіки. Її багатоаспектний науковий доробок є частиною загальнонаціональної музичної культури України, тому сьогодні актуальним є вивчення її теоретичної спадщини.



Автори статті розглядають здобутки Т. Росул у сфері історичного музикознавства. Проаналізовано її монографічне дослідження «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ ст.», де музично-краєзнавчий матеріал крізь призму суспільно-політичних подій краю в умовах тогочасного бездержав'я. Доведено незаперечну наукову цінність цього документального видання.

Наведено тематичний огляд низки історико-музикознавчих статей Т. Росул, що були опубліковані в трьох збірниках «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення», а саме «Музичне життя Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття», «Розвиток освіти», «Фестивальна панорама Ужгорода», «Анатолій Затін: музика це спосіб існування», «Хорова творчість Іоанна Бокшая», «Вплив художньо-естетичних принципів М. Лисенка на розвиток музичної культури Закарпаття», «Хорова творчість Василя Гайдука», «Рецепція Закарпаття у творчості чеських композиторів міжвоєнного періоду (на прикладі кіномузики)». Отже, історико-музикознавчі праці Т. Росул представляють динаміку розвитку музичного мистецтва Закарпаття і є вагомим внеском у сучасні дослідження у сфері регіональної культурології.

**Ключові слова:** закарпатське музичне мистецтво, Тетяна Росул, історичне музикознавство, монографія, наукова стаття.

*Molchko Ulyana Bogdanivna, Associated Professor at the Science Musical Sciagraphy and Pianoforte Department of the Institute of Music of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical Univeristy*

*Levko Yana Vasylivna, Second-year Master's Student of the Institute of Music of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical Univeristy*

**Musicological work of Zakarpattia researcher Tetiana Rosul**

Research objective – to consider theoretical researches of modern Uzhhorod musicologist in the area of historical musicology against the background of modern musical culture of Zakarpattia. The research methodology is based on axiological, theoretical, historical, research methods. The scientific novelty lies in the fact that for the first time the scientific achievements of the Uzhhorod researcher in the context of modern musical culture of Zakarpattia are analyzed. Conclusions. Ukraine's path to the European community of progressive states is firmly based on achievements in the fields of Ukrainian culture, in particular regional art. The group of modern researchers of Zakarpattia includes Doctor (Candidate) of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies of the State Higher Educational Institution "Uzhhorod National University", teacher-methodologist of Uzhhorod Music Vocational College named after D.Ye. Zador, member of the National Union of Composers of Ukraine, winner of the regional prize named after D. Ye. Zador – Tetiana Ivanivna Rosul. Uzhhorod researcher is the author of numerous studies in historical musicology, musical local studies, modern musicology, ethnography, philosophy, pedagogy. Her multifaceted research work is part of the national musical culture of Ukraine, so today it is important to study her theoretical heritage.

The authors of the article consider the achievements of T. Rosul in the field of historical musicology. Her monographic study "Musical life of Zakarpattia in

*the 20s and 30s of the XX century” has been analyzed. The authors characterize the music and local lore material presented by the researcher through the prism of socio-political events of the region in the conditions of the statelessness of that time. The indisputable scientific value of this documentary edition is proved.*

*There has been listed a review of a number of historical and musicological articles by T. Rosul, which were published in three digests “Professional musical culture of Zakarpattia: stages of formation, namely”, “Musical life of Zakarpattia of the XIX – first half of the XX century”, “Development of education”, “Festival panorama of Uzhhorod”, “Anatoliy Zatin: music is a way of life”, “Choral works of Ioan Bokshay”, “Influence of artistic and aesthetic principles of M. Lysenko on the development of Zakarpattia musical culture”, “Choral works of Vasyl Haiduk”, “Reception of Zakarpattia in the works of Czech composers of the interwar period on the example of film music)”. Thus, the historical and musicological works of T. Rosul represent the dynamics of growth of Zakarpattia musical art and are a significant contribution to the modern research in the field of regional culturology.*

**Key words:** *Zakarpattia musical art, Tetiana Rosul, historical musicology, monograph, research article.*

**Актуальність теми дослідження.** Розвиток сучасного музичного мистецтва Закарпаття спирається на діяльність провідних музикознавців України – вихідців із цього краю. Сьогодні закарпатську наукову спільноту творять доктори мистецтвознавства Юрій Чекан, Федір Копинець, кандидати мистецтвознавства Катерина Цірікус, Галина Конькова, Гліб Добрушкін, Галина Пеліна, Олесь Прилепа, Ганна Данканич, Микола Маліборський, Леся Микуланинець, кандидати педагогічних наук Ігор Назаренко, Олена Юрош. Серед цієї когорти вчених вирізняється кандидат мистецтвознавства, доцент Ужгородського національного університету, викладач-методист Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д.Є. Задора Тетяна Росул. Її наукові дослідження у сферах історичного музикознавства, музичного краєзнавства, етнології, філософії, культурології, педагогіки збагатили сучасне українське музикознавство, тому сьогодні актуальним є вивчення теоретичного напрацювання ужгородської культурно-освітньої діячки.

**Аналіз останніх досліджень.** Творчий доробок Т. Росул не був об’єктом наукового вивчення. Окремі рецензії [1, с. 384–385; 2, с. 12; 4, с. 7] є відгуками на вихід у світ монографії «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ ст.».

**Мета дослідження** – проаналізувати наукові дослідження Т. Росул у царині історичного музикознавства та сучасної музикології. Наукова новизна полягає в тому, що вперше

розглядається теоретична спадщина ужгородської вченої як у сфері історії української музики, так і на ниві сьогочасної композиторської творчості Закарпаття.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасна гуманітарна наука все більше поповнюється дослідженнями в царині регіональної культури, зокрема музичної, коли мистецькі надбання «окремого історично та економічно визначеного регіону розглядаються як своєрідна культурна підсистема, вертикальний часовий зріз якої містить у собі універсальну фактологічну та коментарну інформацію» [17, с. 1]. Із кінця 90-років ХХ століття здійснено низку дисертаційних досліджень у цьому напрямі музикознавства. Вивченню музично-історичної спадщини, культурних цінностей західноукраїнських регіонів присвячено праці М. Загайкевич, Л. Кияновської, Ю. Булки, Й. Шиманського, О. Миронової, Л. Романюк, І. Бермес, Р. Дудик, Л. Ігнатової, Л. Мороз, Р. Римар, І. Ярошенко та ін. Цю лінію в українському музикознавстві продовжила Т. Росул, захистивши у 2003 році дисертацію на тему *«Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття»*. Досліджуваний багатий матеріал ліг в основу її однойменної монографії, яка була «однією з перших спроб висвітлення цілісної картини музичної культури регіону цього періоду з нових історичних позицій» [8, с. 5].

Праця є чітко структурованою і складається з п'яти розділів. У першому розділі *«Історичні передумови та шляхи становлення культури Закарпаття»* авторка простежує етапи розвитку цього карпатського краю від першого політичного утворення з центром в Унгограді в ІХ–Х століттях до початку ХХ століття. Крізь призму постійної боротьби за свою національну самостійність на тлі світових історичних подій початку ХХ століття Т. Росул представляє еволюційний ріст культурно-освітнього рівня краю. Найголовнішим досягненням стало проголошення урядом Августина Волошина української мови як єдиної мови Карпатської України. Духовне відродження Підкарпатської Русі пов'язане з розвитком літератури, образотворчого мистецтва, утворення громадських організацій, як-от «Просвіта», «Товариство імені О. Духновича», «Шкільна Матка Русинів», «Жіночий Союз», «Учительська громада», та діяльністю культурних товариств інших народів Закарпаття («Товариство імені Б. Сметани», «Дерево життя», «МОЗАІК»).

Другий розділ *«Музично-концертне життя Підкарпатської Русі міжвоєнного двадцятиріччя»* розкриває формування

регіональних особливостей розвитку різних видів музичного мистецтва (зокрема, хорового виконавства, інструментального колективного музикування та сольних виступів): піаністів С. Дністрянської, К. Воска, Ж. Лендела, Л. Кайгла, В. Кнітгла, Д. Задора, скрипалів В. Ромішовської, В. Пржігоди, Н. Плотені, Я. Кубеліка, віолончелістів К. Гоудека, Г. Полгара, співаків А. Остапчук, І. Синенької-Іваницької, П. Милославського, О. Дівнича, органіста Р. Дьордя.

Глибоко проникнувши в етнічну специфіку Підкарпатської Русі, дослідниця в підрозділі «*Гастрольні виступи зарубіжних виконавців*» вияскравлює музичні зв'язки з Чехословаччиною. На закарпатських теренах виступали: скрипаль Я. Кубелік, віолончеліст К. Гоудек, піаніст Е. Догнані, В. Папп-Фараго (Румунія), співаки З. Перені, Л. Сінгер. В останньому підрозділі «*Музика в театрі*» вченою послідовно розглядається становлення цього різновиду мистецтва в Підкарпатській Русі. Театр, як стверджує дослідниця, «став засобом пізнання своєї історії, культури, чим закликав народ до самоствердження» [8, с. 74–75]. Простежуючи процес зародження та формування професійного театру в Закарпатті, Т. Росул висвітлює подвижників театральної справи: «Руський аматорський гурток» (керівник М. Виняр), «Руський театр Товариства «Промисла»» (керівники Р. Кирчів, М. Садовський, О. Загаров).

У третьому розділі «*Музична освіта*» музикознавиця розглядає, як під впливом суспільних та культуротворчих процесів, що відбувалися на початку ХХ сторіччя у Підкарпатській Русі, розпочався процес підготовки музичних фахівців. Ученою зафіксовано провідні освітні осередки: Ужгородська півце-учительська семінарія [8, с. 85], приватні музичні школи В. Ромішовської, Г. Ернста, С. Дністрянської, Ж. Лендела.

Четвертий розділ «*Музична фольклористика*» висвітлює зростання великого інтересу до народно-пісенних традицій Підкарпатської Русі. Дослідниця констатує, що «становлення етнографії Закарпаття збігається з початковим етапом дослідження фольклору інших частин українських земель, чому сприяли вчені Центральної України і Галичини. Однак на Закарпатті цей процес відбувався повільніше через те, що цей регіон був включений до чужої політичної формації, ідеологія якої сприяла денаціоналізації та асиміляції населення» [8, с. 93]. Приєднання Підкарпатської Русі до Чехословаччини у 1919 році позитивно вплинуло на піднесення

національно-культурного відродження краю. Значну діяльність проводило товариство «Просвіта», яке ініціювало заснування Крайового музею в Ужгороді та етнографічного музею в Мукачеві, створило «Архів руської пісні», видало збірник «Забава».

У заключному розділі «Творчість композиторів Підкарпатської Русі» Т. Росул представляє музичні доробки мистців закарпатського регіону початку ХХ століття. Учена наголошує, що провідним жанром стала духовна хорова музика, яку творили о. І. Сільвай, Е. Желтвай, Ю. Дрогобецький, О. Чучка, С. Фенцик, С. Сільвай, С. Гладоник, І. Качановський, Н. Петрашевич. Першим нотним виданням стала Літургія Е. Талапковича. Крім того, закарпатські мистці (С. Сіон, І. Бокшай, Є. Шерегій) створювали музику до театральних вистав. Підсумовуючи останній розділ монографії, дослідниця зазначає, що творчість місцевих композиторів сприяла розвитку «професійної композиторської школи, яка реалізувалася у творчості Дезидерія Задора та Іштвана Мартона» [8, с. 138].

У «Висновка» Т. Росул констатує взаємозв'язок еволюції розвою музичного життя Підкарпатської Русі початку ХХ століття з політичними подіями на Закарпатті. У монографії дослідниця здійснює періодизацію культуротворчих процесів у краю, яка укладається в три етапи: «будительський» – ХІХ – початок ХХ ст., «просвітницький» – 20–30-ті р. ХХ ст., «визвольний» – 40-ві рр. ХХ ст.» [8, с. 139].

Суттєвим доповненням дослідження є опублікування приміток, які уточнюють персоналії та історичні події початку ХХ століття. У монографії спостерігаємо широку амплітуду наукового апарату: іменний покажчик, список використаної літератури, що є суттєвим професійним доповненням. Незаперечна цінність видання полягає в документальності, яка виявляється в опублікуванні вартісних фотоматеріалів.

Здобуття Україною державної незалежності спонукало вітчизняних науковців до поглибленого дослідження регіональних культурно-освітніх осередків. «Децентралізація влади та підвищення ролі територіального фактору призвели до потреби вивчення регіонів України як самостійних соціокультурних одиниць у географічному, історичному, краєзнавчому, етнічному, соціально-економічному та культурному аспектах, що стимулювало появу наукових праць, досліджень розвитку

музичного мистецтва в культурі окремих регіонів України», – зазначає А. Кравченко [3, с. 140].

Низка статей Т. Росул висвітлює специфіку самобутності історико-музичного середовища краю, який називають Срібною Землею. Вони побачили світ у декількох випусках збірника «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення». До першого випуску (2005 р.) ввійшли статті «Музичне життя Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття» [9, с. 6–16], «Розвиток освіти» [12, с. 16–28], «Фестивальна панорама Ужгорода» [13, с. 52–63], «Анатолій Затін: музика це спосіб існування» [5, с. 179–184], «Хорова творчість Іоанна Бокшая» [16, с. 184–201]. У другому випуску (2010 р.) опубліковані «Вплив художньо-естетичних принципів М. Лисенка на розвиток музичної культури Закарпаття» [6, с. 8–14], «Хорова творчість Василя Гайдука» [15, с. 394–398]. Третій випуск (2016 р.) представлений публікацією «Рецепція Закарпаття у творчості чеських композиторів міжвоєнного періоду (на прикладі кіномузики)» [11, с. 378–393].

Глибоко досліджуючи етапи становлення музичного мистецтва в закарпатському регіоні, Т. Росул публікує в зазначеному збірнику статтю «Вплив художньо-естетичних принципів М. Лисенка на розвиток музичної культури Закарпаття» [6, с. 8–14]. У цій праці дослідниця розкриває тему проєкції творчих засад наддніпрянського мистця на еволюцію музичного розвою Підкарпатської Русі. Постать фундатора української культури є знаковою для всіх регіонів України, зокрема і Закарпаття. Звернення М. Лисенка до збирання та опрацювання українського фольклору знайшло послідовників у Підкарпатській Русі. Музикознавиця зазначає, що на сторінках часописів «Підкарпатська Русь», «Науковий збірник Товариства «Просвіта», «Віночок», «Літературна неділя», «Наш рідний край» [6, с. 9] з'являються перші статті з проблем етнографії. Спираючись на позиції М. Лисенка щодо наукового опрацювання народнопісенних взірців, закарпатські вчені почали застосовувати «точність фіксації мелодії, дотримання її орфоепічних особливостей і здійснення паспортизації джерел» [6, с. 9], – зазначає Т. Росул.

Учена наводить приклади розширення сфери фольклористичної праці, як-от створення та діяльність Музично-етнографічного кабінету в Мукачеві, дослідницька праця лінгвіста І. Панькевича, утворення «Архіву руської пісні»,

«Етнографічного товариства Підкарпатської Русі» в Мукачеві, налагодження зв'язків з ученими Праги, Кракова, вихід у світ збірників «Великодні ігри й пісні Закарпаття» І. Панькевича, «Народні пісні подкарпатських русинів» Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського, «Збірник гуцульських народних пісень-коломийок» В. Піпаша, «Музика і спів у присілку Вышоватом в Мараморозі» М. Роццахівського [6, с. 10].

Науковиця підкреслює важливість продовження розвитку фольклористичних принципів М. Лисенка в добірці дитячих пісень «Забава», куди увійшли зразки зі збірників «Молодоші», «Збірника народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх» М. Лисенка, а також «Шкільного співаника» К. Стеценка.

Продовжуючи висвітлювати втілення ідей М. Лисенка щодо створення дидактичних видань на основі фольклору, дослідниця подає перелік закарпатських посібників: «Русській п'сенник для дѣтей и молодежи» Л. Тиблевича, «Сборник трехголосных песен для школьных детских хоров» Г. Гузенного, «Школьный хор для старших клас народных» М. Гоера і Д. Задора, «21 народна пісня в триголосному укладі для шкільних хорів» П. Шурувської – Росиневич, «Школьный діточий хор» Г. Мельника та П. Миговка [6, с. 11]. Авторка наголошує на великому значенні опрацювань народних пісень М. Лисенком для хору, а також представленням їх на естраді. Цей художній принцип спонукав закарпатських музикантів до творчого наслідування. Так з'явилися збірки І. Бокшая, О. Кізими, Л. Кайгля. Мистецькі канони корифея української культури втілились у доробках професійних закарпатських композиторів Д. Задора, І. Мартона.

Підсумовуючи дослідження, українська вчена стверджує, що «творчі принципи та багатогранна діяльність М. Лисенка окреслили перспективи поступу різних галузей музичного життя Закарпаття: фольклористичної, композиторської, виконавської» [6, с. 13].

Із грона статей з історичного музикознавства Т. Росул вирізняється публікація «Рецепція Закарпаття у творчості чеських композиторів міжвоєнного періоду (на прикладі кіномузики)» [11, с. 378–393]. Праця насичена вартісним науковим матеріалом, який висвітлює: значення кінематографа у світовій культурі, його вплив на формування картини світу та

свідомість глядачів, сторінки історії чеського кіно, а також відтворення ним закарпатського краю та культури.

Розглядаючи роль кіномистецтва в суспільному розвитку людства, Т. Росул ставить перед собою мету – «проаналізувати музичний компонент чехословацького кінематографа першої половини ХХ ст., який репрезентує модель звукового ландшафту Закарпаття в уявленні мешканців ЧСР міжвоєнного періоду» [11, с. 379]. Авторка глибоко аналізує шаблі розвитку зазначеного різновиду мистецтва, представляє відомих режисерів Я. Кршиженецького, К. Ламача, Г. Махатого, М. Фрича, котрі стояли біля витоків чеського кіно з кінця ХІХ століття.

Звернення тогочасних державних кінематографічних установ до теми Карпатської України зумовлене швидким розвитком туризму в Чехословаччині. У дослідженні Т. Росул зосереджується на ролі музичного оформлення у фільмах. Чеська кінострічка зі звуковим супроводом з'явилася у 1930 році. Тема закарпатського краю знайшла втілення у фільмі «Karpathorussland» («Підкарпатська Русь»), відзнятому в 1937 році режисером А. Легнером. Музику створив композитор Дж. Голвелл. Для демонстрації чарівної природи регіону авторами застосовано жанр пейзажного відеожурналу.

Розглядаючи музичний супровід зазначеного фільму, вчена аналізує використання тематичного розвитку пісні «Верховино, світку ти наш» та угорського чардашу у взаємозв'язку з відображенням сюжетних картин із побуту Закарпаття. Дослідниця проникає в стильову трансформацію пісенно-танцювальних взірців та описує їх інструментальне насичення. На основі аналізу науковиця стверджує, що «музичний компонент фільму «Karpathorussland» виконує функцію тла. Композитор (Дж. Голвелл – *У.М., Я.Л.*) часто запозичує поширені в побуті мелодії, що пояснюється підвищеною асоціативною пам'яттю цитатного матеріалу і дозволяє підтримувати підтекстові функції музики в структурі кінострічки [11, с. 384].

Простежуючи на тлі розвитку чеського кіно використання українського мелосу, Т. Росул бере до розгляду фільм «Píseň o smutné zemi» («Пісня про смутну землю») (режисер Й. Вейс, композитор Й. Срна), картинною основою котрого є відеоматеріали, зняті на Верховині. Тут уперше, як зазначає дослідниця, застосовано читання поезії поеми К. Валло. У кінострічці композитор використав аудіотрек заспіву пісні



«Верховина» та трансформовані інтонації балади «Під дубиною». Музикознавиця глибоко аналізує взаємозв'язок візуального ряду зі звуковим супроводом, який полягає у застосуванні імпресіоністичних стильових особливостей подання музичного матеріалу, тональному плані, динамічних та фактурних контрастах, ритмічних малюнках, які пульсують. На основі цього авторка констатує, що творцям кінострічки «вдалося досягнути органічного синтезу документалізму, поетичності та філософічності, сумістити зображальність і природність експресії, уникнути риторичного пафосу, домогтися єдності символізму та реалізму» [11, с. 385].

Характеризуючи чеський фільм «*Marjka nevěrnice*» режисера В. Ванчури, Т. Росул прослідковує співвідношення сценарних подій розвитку побутової драми між головними персонажами Петром і Марійкою, а також соціально-економічне життя колочавських селян зі звуковим оформленням (слово, шум, музика). Чеський композитор Б. Мартіну здійснив музичне оформлення кінострічки. Аналізуючи композиторський підхід у творенні звукового тла фільму, вчена визнає провідним застосування митцем цитатного методу для передавання психологічної характеристики як головних героїв, так і другорядних. У кадрах звучать коломийкові мелодії, пісні «Там за лісом, за перелазом», «Червена ружа трояка».

Проникаючи в авторську музику Б. Мартіну до фільму, дослідниця виявляє опору на різностильові музичні ознаки зображуваних верств населення, а також аналізує інструментальні, гармонічні, темброво-фактурні особливості відтворення картин сценарію. Змальовуючи життєві колізії місцевого населення, композитор застосовує романтичну стилістику, а для зображення єврейської спільноти використана музика з опорою на ранньокласичні стильові особливості.

Ця публікація Т. Росул є цінним історико-музикознавчим осмисленням важливої ролі народно-пісенного мистецтва Закарпаття в розвитку чеського кіно, а також реалізує вартісну когнітивну функцію для сучасних дослідників регіональної культури.

У науковому доробку Т. Росул важливе місце посідають праці про еволюцію розвитку етнічної культури Карпатської України як в історичному аспекті, так і на сучасному етапі, які побачили світ у вітчизняних наукових виданнях. Ця тема порушується в дослідженні «*Полікультурне середовище як чинник*

формування музичної культури Закарпаття» [10, с. 165–168]. У статті науковиця ґрунтовно досліджує поліфункціональність різних етнічних культур Закарпаття, серед котрих визначає найважливіші функції: «інноваційно-перетворювальну, інформаційно-пізнавальну, комунікативну, виховну, естетичну, компенсаторно-розважальну» [10, с. 165]. Оцінюючи специфічні особливості розвитку народної музики цього краю, Т. Росул наголошує на значенні праць В. Гошовського, в яких утверджується думка щодо постійних досліджень питань взаємопроникнення різних музичних діалектів на Закарпатті.

Підбиваючи підсумок, музикознавиця наголошує, що «в умовах унікального полікультурного середовища Закарпаття перед громадськістю стоїть особливе завдання збереження багатого етнічного потенціалу краю» [10, с. 168].

Тему взаємовпливу мистецтв на теренах Підкарпатської Русі Т. Росул продовжує досліджувати в статті «*Діалог культур у музичному житті Закарпаття першої половини ХХ століття*» [7, с. 109–113]. Характеризуючи музичну культуру Срібної Землі, авторка виділяє п'ять стадій її розвитку. На основі ґрунтовного аналізу концертного життя регіону музикознавиця виводить феномен музичної культури Закарпаття, котрий спирається на п'ять діалогічних рівнів: «взаємозв'язку музичних культур минулого і сучасності; взаємозв'язку світської і духовної музичних культур; взаємозв'язку культур міста і села; взаємозв'язку фольклорної і класичної музичних культур; взаємозв'язку різних етнічних музичних культур» [7, с. 112]. Глибоке проникнення у специфіку діалогічності мистецького простору Карпатської України виводить дослідження на новий рівень, а саме, як стверджує музикознавиця, розгляду культури «як транснаціонального простору» [7, с. 112].

У публікації Т. Росул «*Ф. Манайло у творчій рецепції І. Мартона та Ю. Шкробинця (на прикладі кантати «Карпатська рапсодія»)»* [14, с. 28–31] здійснено музикознавчий аналіз хорового твору фундаторів закарпатського мистецтва композитора І. Мартона та поета Ю. Шкробинця, присвяченого пам'яті художника Ф. Манайла.

**Висновки.** Музично-теоретичне надбання ужгородської вченої Тетяни Росул є багатогранним. Її монографічна праця, що висвітлює питання мистецького минулого (зокрема, музичного життя) Закарпаття 20–30-х років ХХ століття, є глибоким осмисленням історії української музики та вагомим

вноском у розвиток музичного краєзнавства. Наукові статті Т. Росул із питань аналізу функціонування полікультурного середовища карпатської області, взаємовпливу мистецьких надбань народів, що проживають на цій території, досліджень сучасних культурологічних процесів, композиторських напрацювань сучасних ужгородських митців утворюють представлене нею окреслення феномену музичної культури Закарпаття і є цінним досягненням культурно-мистецької регіоналістики України.

Отож, музикознавчі праці Тетяни Росул представляють динаміку розвитку музичного мистецтва Закарпаття від історичного минулого до сьогодення, що становить вартісне поповнення сучасних досліджень у сфері регіональної культурології.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Висіцька Т. Росул Тетяна Іванівна. *Жіночі постаті в історії Закарпаття: наука, культура, мистецтво*: Біо-бібліогр. довід. / Передм. В. Паляка. Ужгород : Вид-во В. Паляка, 2004. С. 384–385.
2. Гаврош О. Музика наших бабусь. *Ужгород*. 2002. № 45 (196). 9 листопада. С. 12.
3. Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 4. С. 139–143.
4. Нові грані музичного краєзнавства. *Ужгород*. 2002. № 43 (194). 26 жовтня. С. 7.
5. Росул Т. Анатолій Затін: музика – це спосіб існування. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2005. Випуск I. С. 179–184.
6. Росул Т. Вплив художньо-естетичних принципів М. Лисенка на розвиток музичної культури Закарпаття. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2010. Випуск II. С. 8–14.
7. Росул Т. Діалог культур в музичному житті Закарпаття першої половини ХХ століття. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи*. зб. наук. статей. Мелітополь : Друкарня «Люкс», 2012. С. 109–113.
8. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ ст. : монографія. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.
9. Росул Т. Музичне життя Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2005. Випуск I. С. 6–16.
10. Росул Т. Полікультурне середовище як чинник формування музичної культури Закарпаття. *Наука і освіта*. 2008. № 7. Жовтень. С. 165–168.

11. Росул Т. Рецепція Закарпаття у творчості чеських композиторів міжвоєнного періоду (на прикладі кіномузики). *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2016. Випуск III. С. 378–393.

12. Росул. Т. Розвиток освіти. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2005. Випуск I. С. 16–28.

13. Росул Т. Фестивальна панорама Ужгорода. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2005. Випуск I. С. 52–63.

14. Росул Т.Ф. Манайло у творчій рецепції І. Мартона та Ю. Шкробинця (на прикладі кантати «Карпатська рапсодія»). *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*: 36. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 14–15 квітня 2021 р. Мукачево: МДУ, 2021. С. 28–31.

15. Росул Т. Хорова творчість Василя Гайдука. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2010. Випуск II. С. 394–398.

16. Росул Т. Хорова творчість Іоанна Бокшая. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати. 2005. Випуск I. С. 184–201.

17. Шиманський П. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1999. 11 с.

### REFERENCES

1. Vysitska, T. (2004). Rosul Tetyana Ivanivna. Female figures in the history of Transcarpathia: science, culture, art: Bio-bibliogr. argument. / Foreword V. Padyak. Uzhhorod: V. Padyak Publishing House. P. 384–385 [in Ukrainian].

2. Gavrosh, O. (2002). Music of our grandmothers. Uzhhorod. Vol. №45 (196). November 9. P. 12 [in Ukrainian].

3. Kravchenko, A. (2012). Ukrainian musical culture in the context of research of problems of culturological region. Bulletin of the State Academy of Management of Culture and Arts. Vol. 4. P. 139–143 [in Ukrainian].

4. New facets of musical local lore. (2002). Uzhhorod. Vol. 43 (194). October 26. P. 7 [in Ukrainian].

5. Rosul, T. (2005). Anatoliy Zatin: music is a way of life. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue I. P 179–184. [in Ukrainian].

6. Rosul, T. (2010). The influence of artistic and aesthetic principles of M. Lysenko on the development of musical culture of Transcarpathia. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue II. P. 8–14 [in Ukrainian].

7. Rosul, T. (2012). Dialogue of cultures in the musical life of Transcarpathia in the first half of the twentieth century. Art culture and education: traditions, modernity, perspectives. zb. Science. articles. Melitopol: Lux Printing House, P. 109–113 [in Ukrainian].

8. Rosul, T. (2002). Musical life of Transcarpathia in the 20s–30s of the XX century : Monograph. Uzhhorod: PolyPrint [in Ukrainian].

9. Rosul, T. (2005). Musical life of Transcarpathia of the XIX – first half of the XX century. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue I. P. 6–16 [in Ukrainian].

10. Rosul, T. (2008). Multicultural environment as a factor in the formation of musical culture of Transcarpathia. Science and education. Vol. 7. October. P. 165–168 [in Ukrainian].

11. Rosul, T. (2016). Reception of Transcarpathia in the works of Czech composers of the interwar period (on the example of film music). Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue III. P. 378–393 [in Ukrainian].

12. Rosul, T. (2005). Development of education. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue I. P. 16–28 [in Ukrainian].

13. Rosul T. (2005). Festival panorama of Uzhhorod. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue I. P. 52–63 [in Ukrainian].

14. Rosul, T. (2021). F Manailo in the creative reception of I. Marton and Y. Shkrobynets (on the example of the cantata «Carpathian Rhapsody»). Art education in the European socio-cultural space of the XXI century: Coll. Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference, Mukachevo, April 14–15, 2021. Mukachevo: Moscow State University. P. 28–31. [in Ukrainian].

15. Rosul, T. (2010). Choral work of Vasyl Haiduk. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians. Issue II. P. 394–398 [in Ukrainian].

16. Rosul, T. (2005). Choral work of John Bokshay. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation. Uzhhorod: Carpathians.. Issue I. P. 184–201 [in Ukrainian].

17. Szymanski, P. (1999). Musical life of Volyn 20-30s of the XX century 17.00.03.–Musical art: author's ref. dis. ... cand. art history: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувалися і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)<sup>1</sup>.

**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-

<sup>1</sup> <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](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 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 тексту 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](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 Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

*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 № 3 від 06 жовтня 2021 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від  
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових  
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 21,91.  
Ум. друк. арк. 21,62. Зам. № 0322/108  
Підписано до друку 07.10.2021. 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.