

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 34*

*Книга 2*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2022

УДК 78.01 (060.55)  
М 895  
doi: 10.31723/2524-0447-2022-34-2

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

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Фабрика-Процька О. Р.</i> Історико-культурна ідентифікація карпатського пограниччя.....	5
<i>Лігус О. М.</i> Музичне життя українців Далекого Сходу першої третини ХХ століття: форми, тенденції, персоналії .....	20
<i>Кільчицька А. О.</i> Риси індивідуального стилю Ж.-Б. Форкере (на матеріалі творів для клавесина).....	30
<i>Тишков В. А.</i> Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського: культурно-історичний та жанровий виміри.....	46
<i>Цзяюань Ін.</i> Проблема художника і влади в опері «Портрет» М. Вайнберга (режисерська версія Д. Паунтні).....	60

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Оганезова-Григоренко О. В.</i> «Еластичність его» – специфіка загальної обдарованості артиста мюзиклу.....	70
<i>Савченко Г. С.</i> Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект.....	80
<i>Яцула Г. В.</i> Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста.....	93
<i>Капітонова К. П.</i> Розуміння двосвіту в культурно-історичному аспекті.....	107
<i>Косінець І. І.</i> Репертуар виконавця-гітариста в ігровій комунікативній системі музики.....	117

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Дроздова О. О.</i> Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації.....	127
<i>Іванчук С.-І. Р.</i> родинна та мистецька генеалогія Іри Маланюк у контексті Львівської вокально-виконавської школи.....	139
<i>Цепух І. О.</i> Психологічні особливості підготовки студента-піаніста до публічного виступу.....	154
<i>Снісгирьова Л. О.</i> Методичні засади виконавської інтерпретації циклу О. Красотова «Зибучі піски» в класі концертмейстерства.....	166
<i>Кочисев В. Г.</i> Структурно-композиційні особливості фортепіанної сонати Ф. Ліста h-moll: до проблеми музичної драматургії.....	178
<b>До уваги авторів</b> .....	189

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 7.071.1.: 398.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-1>

*Ольга Романівна Фабрика-Процька*

*ORCID: 0000-0001-5188-1491*

*доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва  
Навчально-наукового Інституту мистецтв*

*Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*  
*olgafp4@ukr.net*

*olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua*

### ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ КАРПАТСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ

**Мета роботи** – розкриття історико-культурної ідентифікації карпатського пограниччя. Головним принципом є комплексний підхід до вирішення поставлених завдань. **Методологія дослідження** ґрунтується на методологічних принципах історичного підходу до аналізу історичних явищ, а також у використанні теоретичного, культурологічного, мистецтвознавчого підходів, що дало змогу розкрити взаємозв'язок між етносами, регіонами та країнами. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі комплексного висвітлення ідентифікації карпатського пограниччя в історико-культурному аспекті. **Висновки.** Розкрито загальну характеристику історії поселення русинів, лемків, верховинців, бойків, долинян від періоду Київської Русі до сьогодення. Зазначено, що Карпатський регіон є неповторним природно-культурним ареалом, який специфікою рельєфу, природних умов і клімату викарбував своєрідний пласт культури мешканців гір. Одним із найбільш яскравих проявів Карпатського регіону є традиційні форми поселення та споріднені пам'ятки архітектури, вивчення яких може слугувати важливим джерелом досліджень етнічної історії та культурно-історичних міжетнічних відносин; історичним свідченням високої матеріальної та духовної культури наших предків; цінним арсеналом знань для подальшого розвитку культури і, зокрема,

відмінним джерелом натхнення для сучасних митців у створенні нового середовища; вагомим доказом способу життя в попередні історичні періоди; важливим фактором у процесі виховання молодого покоління у сфері емоцій та формуванні естетичних думок тощо. Доведено, що історичні події різних епох, вплив політики щодо злиття народів і культур безумовно завдали великої шкоди українській традиційній культурі. В період сьогодення локальні особливості регіонів трансформуються, що веде до втрати неповторності та самобутності явищ культури етнографічних груп українців як в ареалі Карпат, так і далеко за її межами.

**Ключові слова:** карпатський регіон, ідентифікація, пограниччя, історія, лемки, українці, русини, долиняни, верховинці.

*Fabryka-Protska Olga Romanivna, Doctor of Study of Art, Professor at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

#### **Historical and cultural identification of the Carpathian border**

**Research objective.** The aim of the work is to reveal the historical and cultural identification of the Carpathian border. The main principle is a comprehensive approach to solving tasks. **The methodology** of the research is based on the methodological principles of the historical approach to the analysis of historical phenomena, as well as the use of theoretical, cultural, art approaches, which allowed to reveal the relationship between ethnic groups, regions and countries. **The scientific novelty** of the study is an attempt to comprehensively cover the identification of the Carpathian border in the historical and cultural aspect.

**Conclusions.** The general characteristic of the history of the settlement of Ruthenians, Lemkos, Verkhovynkos, Boykos, and Dolynians from the period of Kievan Rus to the present is revealed. It is noted that the Carpathian region is a unique natural and cultural area, which by the specifics of relief, natural conditions and climate has carved a unique layer of culture of the inhabitants of the mountains.

One of the most striking manifestations of the Carpathian region is the traditional forms of settlement and related architectural monuments, the study of which can serve as an important source of research on ethnic history and cultural and historical interethnic relations; historical evidence of the high material and spiritual culture of our ancestors; a valuable arsenal of knowledge for the further development of culture and, in particular, an excellent source of inspiration for contemporary artists in creating a new environment; strong evidence of the way of life in previous historical periods; an important factor in the process of educating the younger generation in the field of emotions and the formation of aesthetic thoughts, etc. It is proved that the historical events of different epochs, the influence of the policy of merging peoples and cultures have certainly caused great damage to Ukrainian traditional culture. Today the local features of the regions are being transformed, which leads to the loss of uniqueness and originality of cultural phenomena of ethnographic groups of Ukrainians both in the Carpathian region and far beyond.

**Key words:** Carpathian region, identification, borders, history, Lemkos, Ukrainians, Ruthenians, Dolynians, Verkhovynkos.

**Постановка проблеми.** Як відомо, закономірністю духовного розвитку людства є взаємодія культур. Поряд із дослідженням здобутків свого народу в наш час зростає зацікавленість культурами інших народів, а саме визначення особливостей ідентичності, вивчення історії тощо. На сьогодні до офіційних пограничних територій, що перебувають обабіч західного пограниччя України та Західної Європи, належать Словаччина, Польща, Румунія та Угорщина. На думку В. Дутчак, суспільні одиниці, які їх репрезентують, об'єднуються на підставі спільних проблем, релігійних, мовних, етнічних ознак, створюють відповідні цінності і норми, зразки, яких дотримуються, одночасно утворюючи субкультуру певної спільноти, яка взаємодіє з іншими [2, с. 161–172].

Однією соціокультурною особливістю прикордоння у сфері духовної культури є наявність культурних артефактів, походження яких не можна звести лише до однієї культурної традиції. Їх поява у зоні культурного пограниччя очевидна. До них слід віднести інтенсивні міжкультурні контакти, в яких, зокрема, звичаї, традиції взаємодіють, переплітаються. Відбувається процес синтезу. Динаміку прикордоння як соціокультурного феномену (за В. Кочаном) потрібно розглядати у зовнішньому і внутрішньому вимірах. Перше – це зміни ролі і значущості пограниччя в соціокультурних процесах, друге – внутрішні соціокультурні трансформації того чи іншого пограниччя [3, с. 96].

У Карпатах в межах України та в суміжних країнах на своїх етнічних територіях проживають етнічні групи лемків, бойків-верховинців, гуцулів та русинів-українців рівнинного Закарпаття, які відповідно до своїх говірок утвердили окремі географічні назви – топоніми. У них чутно відгомін звучання назв, які були дані й іншими народами та племенами, що в той чи інший час тут перебували.

Висвітлення такої проблематики хоча і обмежується прикордонними територіями України і держав Західної Європи (Словаччини, Польщі, Угорщини і Румунії), проте актуалізує чимало питань сучасної взаємодії багатьох близьких і далеких етнічних культур на рівні асиміляції, міграції та взаємовпливів. Усе це пов'язано з історією та перебуванням на одній території декількох сусідніх народів. Саме тому науковці, досліджуючи пограниччя культур, сміливо вважають його не тільки географічним, але й культурним явищем, характерним для середовища окремих діаспорних осередків та регіонів, віддалених від офіційних кордонів держав [2, с. 161–172].

**Мета роботи** – розкриття історико-культурної ідентифікації карпатського пограниччя. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі комплексного висвітлення ідентифікації карпатського пограниччя в історико-культурному аспекті.

**Актуальність проблеми.** Упродовж багатьох століть український народ безупинно творив своє, тільки йому властиве духовне середовище. Вивчення духовної культури населення певних регіонів та її функціонування в локальному розмаїтті належить до пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки. Адже традиційна культура в її конкретному наповненні завжди регіонально локальна. А варіативність у межах регіону є способом існування традиції, яка, у свою чергу, є механізмом дії культури. Карпатський регіон у цьому плані становить безумовний інтерес, оскільки традиційна культура тутешніх українців вирізняється регіональною специфікою та варіативністю навіть у межах невеликих територій. «В українсько-польсько-словацькій пограничній зоні в Карпатах виробився специфічний модус мислення, що увібрав різноетнічні елементи смислових кодів, форм виконавства, інтонування, тембрових локальних барв, котрі по відношенню до ядра кожного національного фольклору, утворюють маргінальні варіанти і відрізняються від нього тим більше, чим більший простір їх розділяє» [1, с. 65].

**Виклад основного матеріалу.** Від періоду заснування перших держав у центральній та східній Європі вершини Карпатських гір стали межею, що розділила мешканців північного та південного їх схилів. Південні схили гір є частиною басейну Дунаю. Близько тисячі років домінуючою державною структурою у басейні Дунаю було багатонаціональне Угорське королівство, інтегруючою частиною якого стала територія карпаторусинів. Русини-лемки, що мешкали на північ від Карпат, також сподівались на приєднання до побратимів на півдні. В зв'язку з цим геополітичний, етнографічний та історичний критерії визначення самоідентифікації є одними з найважливіших характеристик у визначенні Карпатської Русі як території та русинів як чисельно домінуючого народу в межах її кордонів [4].

Протягом багатьох років Карпатська Русь була посередині етнічно різноманітної частини Європи. На північному сході проживали українці, на північному заході – поляки, на південному заході – словаки, на південному сході – румуни. На території Карпатської Русі русини (руснаки) традиційно становили більшість населення. Поряд з ними в їх містах



і селах мешкали євреї, мадяри, німці, цигани, словаки, румуни, поляки, а після закінчення Другої світової війни – українці та ін. Ця територія тривалий час була сільськогосподарською зоною, на якій більшість населення вело спосіб життя на рівні фізичного виживання. Вони займалися сільським господарством та промислами, пов'язаними з лісництвом. До сьогодні немає одностайності у назві територій, де мешкають карпатські русини. Існує складна плутанина в значеннях термінів «Закарпаття», «Підкарпатська Русь» та «Карпатська Україна», які для певної частини авторів означають лише певну частину Карпатської Русі, а для інших – усі землі, де живуть русини, на південних схилах Карпат.

Менш проблематичними, на думку окремих дослідників, є терміни «Лемковина» та «Лемківщина», що загалом стосуються території теперішньої південно-східної Польщі та «Пряшівщини», зокрема сучасної північно-східної Словаччини, території яких населяють русини.

У другій половині XIX ст. перші ґрунтовні праці дослідників розкривали життя та побут чотирьох етнографічних груп – лемків, крайняків, верховинців та долинян, що відрізнялися одна від одної за ознаками діалектного мовлення, культурних та матеріальних цінностей. Важливим, на думку дослідника П.-Р. Магочія, є факт, що ці терміни не вживалися як самоідентифікатори представниками цих етнографічних груп, а були дані їм мешканцями сусідніх територій. Східнослов'янське населення Карпатської Русі переважно ідентифікувало себе як руснаків, русинів [4, с. 34].

З історії відомо, що в першій половині XX ст. поляки ідентифікували усіх українців як русинів («rusini»). Намагаючись підкреслити свою етнічну відмінність від українців Східної Галичини, окремі представники інтелігенції, які проживали на захід від ріки Ослава, запропонували вживати термін «лемко» як етнонім. До 1920-х рр. більша частина східних слов'ян тієї території, яка відома як Лемківщина, відмовилась від назви «русин» («руснак») та прийняла до вжитку термін «лемко» [10, с. 11–22].

Серед науковців різних національних та політичних переконань побутувала думка про поєднання чотирьох етнографічних груп – верховинців, лемків, крайняків та долинян. Г. де Воллан розрізняв три основні групи: верховинців, долишняків та групу, що об'єднує дві підгрупи: спичаків та крайняків, які належать до руснаків сучасної південно-східної Словаччини.

В. Лукич у своїх дослідженнях не згадував про гуцулів і розрізняв три групи: верховинців, волинян та разом крайняни та спичаків (русини комітату Спиш). Г. Купчанко у своїх працях вирізняв три групи: долинян, верховинців та крайняків-спичаків. Ю. Жаткович виокремлював три групи: верховинців, бляхів (або дичків) та долишняків. Усі вищезгадані автори були схильні вважати, що найбільшу групу з погляду географічного ареалу проживання і чисельності становили долиняни, крайняки (руснаки теперішньої Східної Словаччини) та лемки. Вздовж кордонів Карпатської Русі незначна кількість та периферійне розташування належали верховинцям. Однак, не зважаючи на погляди своїх попередників, українські науковці першої половини ХХ ст. дотримувались іншої класифікаційної схеми. Вони поділяли Карпатську Русь із заходу на схід на три етнографічні та лінгвістичні регіони – Лемківщину, Гуцульщину та Бойківщину, кожен з яких включав територію як на південь, так і на північ від Карпатських гір. Така тричастинна класифікація доводила, що східні слов'яни південних схилів Карпат етнічно тотожні з жителями північних схилів.

Протягом тривалого часу культура закарпатських українців протистояла натиску латинізації, мадяризації, германізації і т. п. І лише глибоке почуття власної гідності сприяло тому, що в полоні іноземних сусідніх держав східнослов'янські українці зуміли зберегти свою етнічність [7]. Відомо, що завдяки Сен-Жерменській мирній угоді від 10 вересня 1919 р. Закарпаття було приєднано до складу Чехословацької республіки. Конституція Чехословаччини, прийнята 1920 р., юридично закріпила за Закарпаттям назву Підкарпатська Русь (Podkarpatska Rus), яку було офіційно перейменовано на Карпатську Україну і офіційною мовою стала українська [9, с. 24].

До 1938 рр. Карпатська Русь була поділена між Чехословаччиною, Польщею та Румунією; у 1945–1991рр. – між Польщею, Чехословаччиною, Румунією та Радянським Союзом, а з 1991–1993 рр. до сьогодні – між Словаччиною, Польщею, Румунією та Україною. Українську ідею наприкінці 30-х рр. у Закарпатті підтримував відомий у краї священник і педагог, політичний і громадський діяч Августин Волошин, який зробив чимало для утвердження на цій території етнічного імені *українці* [9, с. 170].

Питання зіставлення карпаторусинів з іншими східними слов'янами дослідники розглядали з позицій класифікацій етнічних груп Карпатського регіону, зокрема Карпатської Русі.

Більшість публікацій ХХ ст. відносить до східних слов'ян відносить етнографічні групи, що населяють південний та північний схили Карпатських гір, а саме: бойків, лемків та гуцулів. Зокрема, В. Лукич використовував лемко-бойко-гуцульську класифікацію, посилаючись на мовні ознаки. Окремі науковці вважали усіх мешканців Карпатського регіону українцями.

Найзахіднішою автохтонною етнографічною групою українців є лемки, які з давнини компактно проживали обабіч західних Карпат – Низьких Бескидів від рік Сян, Цироха на сході до Попраду з Дунайцем на заході. Наприкінці 40-х років ХХ ст. природний процес культурного саморозвитку лемків було злочинно порушено актом примусового виселення їх з рідних місць до колишнього Радянського Союзу та на північно-західні землі Польщі. Позбавлені свого геоетнічного середовища, лемки тривалий час не втрачали глибинної основи своєї культури. Але, зазнавши впливу нових природних умов, культура лемків значною мірою почала втрачати свою самобутність [17].

Найбільшої асиміляції зазнавала культура тих лемків, яких виселили в південно-східні степові області України (Кіровоградщина, Миколаївщина, Полтавщина, Дніпропетровщина, Херсонщина). У східних регіонах України переселенців-лемків розселяли окремішньо, а місцеве населення називало їх поляками. Щоб вижити, лемки-переселенці пристосовувалися до нового середовища і приховували своє етнічне походження. По селах українська мова була поширена у формі наддніпрянського діалекту, а в містах функціонувала лише російська мова. Усе це призводило до поступового згасання традиційної культури. У східних областях України до сьогодні старше покоління лемківських родин та їх нащадки бояться сказати, ким вони є. Однак останніми роками у цих областях почав активізуватись громадський рух, почали створюватись лемківські товариства на Херсонщині, Полтавщині, Луганщині.

Сьогодні лемки-переселенці компактно проживають на території Західної України, зокрема у Львівській, Тернопільській та Івано-Франківській областях. У кожній з областей активно функціонують суспільно-громадські та культурні організації і товариства, головним завданням яких є відродження, збереження та популяризація лемківської говірки, історії та культури. Та, незважаючи на це, все-таки посилюються процеси асиміляції. Найбільшої асиміляції зазнавала культура тієї частини лемків, яких виселили в південно-східні

степові області України (Кіровоградщина, Миколаївщина, Полтавщина, Дніпропетровщина, Херсонщина) [19; 18].

У східних регіонах України переселенців-лемків розселяли окремішньо, а місцеве населення називало їх поляками. Щоб вижити, лемки-переселенці пристосовувалися до нового середовища й приховували своє етнічне походження. По селах українська мова була поширена у формі наддніпрянського діалекту, а в містах функціонувала лише російська мова. Усе це сприяло поступовому згасанню традиційної культури. У 90-их рр. ХХ століття громадський дух активізувався, почали створюватись лемківські товариства на Херсонщині, Полтавщині, Луганщині [17, с. 115]. На сьогодні історично-етнічна територія Лемківщини поділена між двома сусідніми державами – Польщею та Словаччиною, а саме: південні частини Горлицького, Новосандецького, Короснянського, Сяноцького, Ясельського та Ліського повітів у Польщі; північно-східні округи Собранецького, Гуменського, Снинського, Меджилабірського, Бардіївського, Свидницького та Старолубовлянського округів Словаччини (Пряшівщини), а також Перечинський та Великоберезнянський райони Закарпатської області України [17, с. 114]. Відмінність між північною та південною частиною Лемківщини існує й у мовних діалектах – південна тяжіє до словацьких, а північна частина близька до польських говорів.

Протягом століть, незважаючи на проживання по різні боки гір, руснаки та лемки підтримували тісні контакти, що дало їм можливість зберегти багато спільних етнографічних та мовних особливостей. Цим контактам сприяло те, що Карпати є найнижчими саме між р. Попрад та ріками Ослава та Лаборець в районі сучасного польсько-словацького кордону.

До східної групи східнослов'янського населення південних схилів Карпат належать долиняни та верховинці. Територія проживання долинян охоплює більшу частину території Закарпатської області (історичної Підкарпатської Русі) від р. Шопурка на сході до кордону зі Словаччиною на заході, охоплюючи південні схили хребта Вігорлат. За словами П.-Р. Магочія, долиняни вважаються найдавнішим східнослов'янським населенням території Карпатської Русі [4, с. 36].

Долиняни зберегли найбільше архаїчних рис у мовленні. Протягом століть ця етнографічна група була ізольована від решти східних слов'ян на півночі (Галичина) та на сході (Буковина). Також духовна та матеріальна культура долинян,

за висловом дослідника О. Бонкала, тривалий час перебувала під впливом мадярів (угорців), з якими вони ділили спільну етнографічну територію, що було зумовлено географічною доступністю контактів між півніжжям Карпат та Дунайською низовиною [4, с. 36].

Периферійну групу, за висловом П.-Р. Магочія, становлять верховинці, що населяли територію вздовж найвищих схилів Карпат у північно-західній та північно-центральної частинах Закарпатської області. Верховинці мають багато спільних рис з бойками, які живуть на північному (галицькому) схилі гір. Високі гірські хребти та незручні перевали є причинами обмеженого спілкування бойків та верховинців [17]. На відміну від західної зони, де русини та лемки традиційно підтримували тісні зв'язки, галицькі бойки не просувались на південь, а транспортні і географічні шляхи пов'язували їх з рештою Галичини на півночі та сході.

Поліетнічним краєм є територія Закарпаття. Її населяють слов'янські (бойки, гуцули, лемки), угро-фіни, романо-германці. Взаємодія українсько-угорських, українсько-словацьких та українсько-румунських зв'язків в значній мірі складає етнорегіональну специфіку регіону [17]. У середині ХХ століття ті з русинів Закарпаття (Підкарпатської Русі), хто бажав зберегти певний сенс окремішності, могли використовувати лише територіальну назву: «закарпатець», «закарпатка». Тому до сьогодні все ще побутують вирази «закарпатський народ», «закарпатські пісні», «говорити по-закарпатськи», «закарпатська мова». До лемків за етнографічними особливостями належать русини, або в латинізованій формі рутени, які через різні історичні обставини опинилися на територіях різних держав – Угорщини, Польщі, України, Словаччини, однак зберегли свою давню самоназву до сьогодні. Значна частина цих українців асимілювалася місцевим населенням [17, с. 118].

Під поняттям «Пряшівщина» в наш час ми розуміємо область північно-східної Словаччини, заселену русинами-українцями, які становлять найзахіднішу групу українського народу [15, с. 77–80]. Українців у Словаччині було близько 200 тисяч, нині залишилось близько 40 тис.; у Польщі під час депортації та операції «Вісла» русинів було примусово вивезено з рідних земель і розселено по всій країні. Тому визначити місця їхньої локалізації сьогодні важко. Можна констатувати

приблизно заселення русинами-українцями: в Словаччині – Пряшівщина (по с. Остурно), в Польщі – по Білу Вежу [16].

Сама назва «русини-українці» дає можливість стверджувати єдність цієї етнічної групи, а не роздільність. Є прагнення окремих громад розділити її на дві частини – русинів і українців. Його пропагують представники «політичного русинізму» і, на превеликий жаль, підтримує сучасна влада Словаччини. Звідси і походять процеси асиміляції та трансформації.

Після розпаду Австро-Угорщини як держави 1918 р. «Угорська Русь» адміністративно була поділена на дві частини. Мукачівська єпархія (з осередком в Ужгороді) становила автономну область Чехо-Словацької Республіки – Закарпатську Україну (офіційна назва – Підкарпатська Русь); Пряшівська єпархія увійшла до складу Словаччини. І закарпатські, і пряшівські русини-українці надалі становили одну закарпатську етнічну групу, яка, однак, внутрішньо не була сконсолідованою. Одні вважали себе русинами, ще інші – українцями. У 1939 році внаслідок політичних подій Пряшівщину було приєднано до Словаччини, але східна її частина (на схід від Снини) увійшла до Угорської корони [17].

Через історичні події тривалий період доля русинів-українців Словаччини (лемків Пряшівщини) залишалась нестабільною. В ході війни на міжнародній арені виникло питання масових етнічних переселень на визволених землях. Великий вплив на післявоєнний розвиток русинів-українців Словаччини мало переселення лемків Польщі з їхніх споконвічних земель до Радянської України та на т. зв. *Zemie odzyskane* у Західній Польщі, в тому числі горезвісна акція «Вісла» 1947 р.

Таким чином, лемки Польщі і лемки Словаччини становлять спільну етнічну групу, формально розділену державним кордоном, який ніколи не був (за словами М. Мушинки) герметично закритим. Восени 1945 р., під час виселення української людності з південно-західних земель Польщі, тисячі лемків були в пошуку порятунку у своїх краях зі Словаччини. Усі події відбувались на очах українського населення Словаччини, які жили в надзвичайно складних економічних і соціальних умовах. У мешканців панував страх перед виселенням [5, с. 12].

Посилена асиміляція, тобто словакізація русинів-українців була чітко відображена у переписі населення 1991 р. Із 250 сіл, які населяли русини-українці протягом тривалого

часу (1890–1980), понад 80% населення зголосилося до руської (української) національності, а у 1991 році лише у 21 населеному пункті понад 50% населення зголосилося до руської (русинської) або української національностей [6, с. 26]. 90-ті роки ХХ ст. русини-українці називають періодом демократизації суспільства, найскладнішим для них в історії Словаччини. Населення, яке століттями становило одне ціле, розбите на групи: русинів, українців, лемків і словаків. Остання група постійно збільшується за рахунок двох перших. Якщо такий процес асиміляції набере ще більших обертів, то у майбутньому вони зовсім зникнуть із статистичних оглядів [17, с. 121].

Протягом багатьох століть українське населення у Східній Словаччині жило в складних умовах соціального та національного гніту, що спричинило значне гальмування їх національного та культурного розвитку. Останнім часом у житті словацьких українців відбулися значні політичні та соціально-економічні зміни. Ці зміни також впливають на вирішення національних питань, на характер етнічної структури суспільства, а отже, і на розвиток культури національностей.

Досліджуючи цю проблематику протягом тривалого часу, можемо стверджувати, що переважна більшість словацьких українців відноситься до корінного населення, т.зв. автохтонів, предки яких мешкали на цих землях декілька століть тому. Частина українців Словаччини – це емігранти, що переселилися під впливом політичних, соціальних та економічних чинників, та їх нащадки. Зокрема, під час проведення перепису 1991 р. вперше було запроваджено дві позиції для самовизначення: «українець» та «русин». Унаслідок цього мешканці Східної Словаччини, які раніше називали себе українцями-русинами і становили з лінгвістичного погляду одне ціле, розділились на: українців, русинів та словаків. Крім осіб, які усвідомлюють свій зв'язок з Україною, вирізнилася група осіб, які в результаті асиміляційних процесів словакізувалися. На сьогодні частина русинів-українців почала вважати себе окремою від українців етнічною групою – русинами/карпаторусинами, хоча в своєму щоденному мовленні вживає ті ж самі діалекти лемківського говору, що й українці Словаччини, а в якості писемної замість літературної української мови використовує русинську (лемківсько-пряшівську) мову, кодифіковану у Словаччині в 1995 році як форму двох діалектів (західноземплінського та східноземплінського) лемківських говорів української мови [14].

Таким чином, слід констатувати, що сусіднє розташування українських та словацьких етнічних територій, подібність типу господарства та побуту, тривала приналежність як словацьких, так і українських земель до імперії Габсбургів, спільне слов'янське коріння, сприяли інтенсивним контактам між українцями та словаками, стимулювали появу наукових досліджень. До сьогодні русини-українці проживають у понад 230 населених пунктах Північно-Східної Словаччини вздовж словацько-польського державного кордону. Географічні та економічні умови життя населення відповідної області, а також її тривала ізоляція, спричинена ексцентричним становищем усього регіону щодо більш розвинених економічних центрів, призвели до відносно великої кількості архаїзмів у культурі порівняно з іншими районами Словаччини [17].

У досліджуваній області сформувалося специфічне середовище, яке, зокрема, вплинуло на те, що елементи словацької, угорської, польської, німецької та інших культур тут перепліталися століттями (римської та візантійської). Це значною мірою відбилося на природі духовного, а також матеріального творення людей у відповідному регіоні. Ці факти є дуже важливими, особливо у моніторингу між-етнічного контексту у народній культурі. Українці в межах Польщі та Словаччини належать до автохтонних національностей. Та у зв'язку з тим, що на цих територіях вони не творили єдину державну спільність зі своїм матірнім народом, виникли тенденції, які поступово елімінували їхню етнічну специфіку й, за висловом дослідника М. Сополіги пригальмували національний розвиток [11, с. 7–8].

З історії відомо, що пануючі державотворчі народи переважно приховували від закарпатських українців правду про їхнє походження, перекручували і спотворювали, переслідували їхню мову, культуру і чинили різні перешкоди щодо вивчення й належного пізнання їхнього минулого [8, с. 13–14].

**Висновки.** Отже, полікультурність і етнографічне розмаїття Карпат здавна були контактною зоною безлічі культур. Географічні фактори відігравали важливу роль у взаєминах мешканців Карпатського регіону. У їх духовній та матеріальній культурі до сьогодні збереглося чимало елементів праслов'янської, східнослов'янської та давньоукраїнської культури. Українці та словаки жили і творили в єдиному середовищі протягом багатьох століть. Більше того, між ними майже не було мовного



бар'єру, а історична необхідність ознаменувала їх спільними долями у боротьбі за збереження національної ідентичності та соціальної свободи. Тому культура української національності в Словаччині є частиною національної культури. Знання народної культури цього населення значно збагатить словацьку і українську етнологію, фольклористику та мистецтвознавство.

Дослідження культури мешканців пограниччя Карпат мають велике значення, і лише детальне знання питань, пов'язаних з їхнім життям, є необхідною умовою справедливого вирішення питання про національність, ідентичність, тотожність, пограниччя. Протягом кількох століть, зберігаючи прадавні київсько-руські духовні, побутові та мовні традиції, лемки одночасно створили своєрідний культурний пласт, який є оригінальним внеском до загальної скарбниці не лише української, а й європейської і світової культурної спадщини.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
2. Дутчак В. Сучасні фольклорні фестивалі на західному пограниччі України в контексті міжкультурної комунікації. *Na pograniczach O stosunkach społecznych I kulturowych* / redakcja naukowa: Robert Lipelt. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku, Sanok, 2018. С. 161–172.
3. Кочан В.М. Феномен пограниччя у соціокультурному вимірі : дис. ... канд. філософ. наук ; Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь. 2008. 206 с.
4. Магочій П.-Р. Кожен карпаторусин є русином... але не кожен русин є карпаторусином : статті [Текст] / пер. з англ. Н. Кушко, С. Біленький, з нім. Ю. Дуркот ; ред. укр. тексту В. Падяк. Ужгород : Видавництво В. Падяка, 2015. 132 с.
5. Мушинка М. Післявоєнний розвиток лемків Пряшівщини. *Актуальні проблеми етнічного відродження Лемківщини (до 70-річчя від дня народження Голови СФУЛО Теодозія Старака)*: матеріали I міжнар. наук. конф., 11-12 серпня 2001. Львів, 2003. С. 4–18.
6. Мушинка М. Русини-українці Словаччини 90-х років ХХ століття. *Актуальні проблеми етнічного відродження Лемківщини(до 70-річчя від дня народження Голови СФУЛО Теодозія Старака)* : матеріали I міжнар. наук. конф., 11-12 серпня 2001. Львів, 2003. С. 19–31.
7. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Ч. 28. *Українці в історії та культурі Карпат* / Головний редактор та упорядник Мирослав Сополіга. Свидник, 2016. 495 с.
8. Павлюк С., Перинь Г., Кирчів Р. Українське народознавство. Львів, 1994. 608 с.
9. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття : монографія. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.

10. Сивицький М. Духовна культура: *Лемківщина: земля – люди – історія – культура* (Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто), 1988. Т. 2. С. 102–194.

11. Сополига М. Народне житло українців Східної Словаччини. Братислава – Пряшів, 1983. 388 с.

12. Сополига М. Скансен у Свиднику: путівник по Етнографічній експозиції під відкритим неом СНМ – Музею української культури. Свидник, 2008. 128 с.

13. Тиводар М. Етнологія : навчальний посібник для студентів історичного факультету. Ужгород, 1998. 577 с.

14. Українці у Словаччині. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki>.

15. Фабрика-Процька О.Р. Етнічна ідентифікація українців Пряшівщини (Словаччина) крізь призму музичного фольклору. *Соціально-гуманітарний вісник*. Вип. 20, 21. Харків : Наукове товариство «Наука та знання», 2018. С. 77–80.

16. Фабрика-Процька О.Р. Збереження традицій народнопісенної творчості русинів-лемків Східної Словаччини. *Народознавчі студії В.Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті»* : зб. матер. Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації, Київ, 21-22 жовтня 2010 р. Київ : ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. С. 350–356.

17. Фабрика-Процька О.Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація : монографія / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В.П., 2020. 496 с., 24 іл.

18. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX–XXI ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.

19. Фабрика-Процька О.Р. Трансформація лемківської традиційної культури в Україні II пол. XX – поч. ХХІ ст. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 7. / ред. кол.: Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін. ; упоряд. О.І. Коменда]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 369–374.

## REFERENSES

1. Gritsa S. (2002) Transmission of folk tradition: ethnomusicological research. Kyiv-Ternopil: Aston (in Ukrainian)

2. Dutchak V. (2018) Modern folklore festivals on the western border of Ukraine in the context of intercultural communication. Na pograniczach O stosunkach społecznych i kulturowych / redakcja naukowa: Robert Lipelt. Panstwowa Wyzsza Szkola Zawodowa im. Jana Grodka in Sanok, Sanok (in Poland)

3. Kochan V. (2008) The phenomenon of the border in the socio-cultural dimension: dis. ... Cand. philosopher. Science. Tavriya National University. VI Vernadsky, Simferopol (in Ukrainian)

4. Magochi P.-R. (2015) Every Carpatho-Rusyn is a Rusyn... but not every Rusyn is a Carpatho-Rusyn: articles [Text] trans. from English N. Kushko, S. Bilenky, with him. Y. Durkot; ed. ukr. text by V. Padyak. Uzhhorod: V. Padyak Publishing House (in Ukrainian)

5. Mushynka M. (2003) Postwar development of the Lemkos of Presov. Proceedings of the First International Scientific Conference «Actual Problems of Ethnic Revival of Lemko Region. To the 70th anniversary of the birth of SFULO Chairman Theodosius the Elder» (in Ukrainian)
6. Mushynka M. (2003) Rusyn-Ukrainians of Slovakia in the 90s of the twentieth century. Proceedings of the First International Scientific Conference «Actual Problems of Ethnic Revival of Lemko Region. To the 70th anniversary of the birth of SFULO Chairman Theodosius the Elder» (in Ukrainian)
7. Scientific collection of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik. (2016) Part 28 Ukrainians in the history and culture of the Carpathians. Editor-in-Chief and Compiler: Myroslav Sopolyha. Svidnik (in Slovakian)
8. Pavlyuk S., Perin G., Kirchiv R. (1994) Ukrainian ethnography. Lviv (in Ukrainian)
9. Rosul T. (2002) Musical life of Transcarpathia in the 20-30s of the twentieth century: monograph. Uzhhorod: PolyPrint (in Ukrainian)
10. Sivitsky M. (1988) Spiritual culture: Lemko: land - people - history - culture (New York-Paris-Sydney-Toronto) (in USA)
11. Sopolyha M. (1983) Folk housing of Ukrainians in Eastern Slovakia. Bratislava – Presov (in Slovakian)
12. Sopolyga M. (2008) Skansen in Swidnik. Guide to the Ethnographic Exposition under the open neom of the SNM - Museum of Ukrainian Culture. Svidnik (in Slovakian)
13. Tivodar M. (1998) Ethnology: A textbook for students of the Faculty of History. Uzhhorod (in Ukrainian)
14. Ukrainians in Slovakia. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
15. Fabryka-Prottska O. (2018) Ethnic identification of Ukrainians of Prešov region (Slovakia) through the prism of musical folklore. Socio-humanitarian bulletin. Issue 20, 21. Kharkiv: Scientific Society «Science and Knowledge» (in Ukrainian)
16. Fabryka-Prottska O. (2010) Preservation of the traditions of folk songs of the Ruthenian-Lemkos of Eastern Slovakia. Ethnographic studies VT Skuratovsky «Traditional culture of the Ukrainian people in the XXI century»: Coll. mater. All-Ukrainian scientific-practical conference and methodical recommendations, Kyiv, Stal Publishing House LLC (in Ukrainian)
17. Fabryka-Prottska O. (2020) Folk musical culture of the Lemkos and Ruthenians of the Carpathian region: tradition, transformation, identification. Monograph; SHEI «Prykarpat. nat. V. Stefanyk University». Ivano-Frankivsk: Suprun VP (in Ukrainian)
18. Fabryka-Prottska O. (2013) Song culture of the Lemkos of Ukraine (XX-XXI centuries): monograph. Ivano-Frankivsk: Nova Zorya (in Ukrainian)
19. Fabryka-Prottska O. (2011) Transformation of Lemko traditional culture in Ukraine II half. XX - beginning XXI century. Musicological studies of the Institute of Arts of Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky. Issue 7. [ed. count. Rozhok VI, Posvalyuk VT and others; order. OI Komenda]. Lutsk: Volyn. nat. Univ. Lesya Ukrainka (in Ukrainian)

УДК 78.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-2>**Ольга Марківна Лігус**

ORCID: 0000-0001-5513-5525

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти  
Інституту мистецтв  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
[olga-ligus@ukr.net](mailto:olga-ligus@ukr.net)

## МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ ДАЛЕКОГО СХОДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ФОРМИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ

**Мета статті** – реконструювати картину музичного життя українців Далекого Сходу (Зеленого Клину та Харбіна) першої третини ХХ століття. **Методологія дослідження** спирається на системний підхід, спрямований на дослідження музичного життя українців Далекого Сходу як комплексного явища, в якому виявляється взаємозв'язок форм і тенденцій розвитку. У дослідженні використано низку загальнонаукових методів, таких як: історичний (для аналізу суспільно-політичних та загальнокультурних процесів першої третини ХХ ст.); історико-культурний (для визначення художньо-естетичних засад української музичної культури окресленого періоду); метод історіографічного аналізу (для осмислення наукової літератури з досліджуваної проблематики); хронологічний (для розкриття динаміки розвитку музичного життя українців означеного ареалу); описовий (для здійснення систематизації зібраного матеріалу та характеристики досліджуваного об'єкта); біографічний (для вивчення діяльності провідних персоналій української музичної культури Далекого Сходу). **Наукова новизна** полягає в зібранні відомостей та їх систематизації щодо форм, тенденцій розвитку та персоналій музичного життя українців, які проживали на Зеленому Клині та в Харбіні у першій половині ХХ століття. **Висновки.** Простежено історичну динаміку розвитку музичного життя українців Зеленого Клину та Харбіна в умовах політичних та соціокультурних тенденцій першої третини ХХ століття. Визначено примаат хорового та музично-театрального мистецтва на території Зеленого Клину та в Харбіні, окреслено основні форми і тенденції розвитку цих галузей. Доведено, що в Харбіні музичне життя було більш розгалуженим, охоплюючи ще й різні напрями і форми інструментального мистецтва, музичний театр та

естраду, а також, нотне видавництво й звукозапис. Виділено імена провідних митців Зеленого Клину та Харбіна, висвітлено їхню діяльність та здобутки.

**Ключові слова:** українська культура, українська діаспора, музично-драматичний театр, хорова музика, інструментальне виконавство, радянська епоха.

*Lihus Olha Markivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Education of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

**The Musical Life of Ukrainians in the Far East in the First Third of the 20<sup>th</sup> Century: Forms, Tendencies, Personalities**

**The article is aimed** to reconstruct a picture of the musical life of Ukrainians in the Far East (in Zelenyi Klyn and Kharbin) in the first third of the 20<sup>th</sup> century. **The research methodology** is based on a systematic approach focused on the study of the musical life of Ukrainians of the Far East as a complex phenomenon that reveals the interconnection of forms and tendencies of development. A number of general scientific methods have been used in the research: historical method (to analyse socio-political and cultural processes in the first third of the 20<sup>th</sup> century); historical and cultural method (to define the artistic and aesthetic principles of Ukrainian musical culture of the indicated period); the method of historiographical analysis (to comprehend the scientific literature on the issue); chronological (to reveal the dynamics of musical life of Ukrainians in the designated area); descriptive (to systematize the collected material and characterize the researched object); biographical (to study the activities of the prominent persons of Ukrainian musical culture of the Far East). **The scientific novelty** consists in collecting and systematizing information about forms, tendencies, and personalities of Ukrainians' musical life in Zelenyi Klyn and Kharbin in the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Conclusions.** The historical dynamics of the musical life development of the Ukrainians of Zelenyi Klyn and Kharbin in the conditions of political and socio-cultural tendencies of the first third of the twentieth century is traced. The primacy of choral art and music and theatre in Zelenyi Klyn and Kharbin is defined, and the main forms and tendencies of the development of these spheres are outlined. In Harbin, musical life is demonstrated to be more extensive, encompassing various movements and forms of instrumental art, musical theatre and popular music, as well as music editions and sound recording. The names of prominent figures from Zelenyi Klyn and Kharbin are identified and their activities and achievements are highlighted.

**Key words:** Ukrainian culture, Ukrainian diaspora, musical and dramatic theatre, choral music, instrumental performing, Soviet epoch.

**Актуальність теми дослідження.** Одним із нагальних завдань вітчизняного музикознавства є формування сучасного наукового погляду на складний і неоднорідний музично-історичний процес першої третини ХХ століття – період бурхливих

політичних, соціально-економічних та світоглядних змін у житті українського суспільства, які спричинили вплив населення за межі батьківщини. Відповідно, створення цілісної картини розвитку національної музичної культури передбачає огляд її явищ, форм і тенденцій на різних географічних обширах проживання українців.

Останнім часом активізувалося вивчення музичного життя закордонних українців Заходу (праці Г. Карась, В. Дутчак), натомість малодослідженою залишається музична культура східної діаспори, зокрема Далекого Сходу, де проживало найбільше українських переселенців. У зв'язку із цим, актуалізується проблема функціонування музичного життя українців цього краю першої третини ХХ століття.

Оскільки поодинокі факти про музичну культуру української діаспори Далекого Сходу, віднайдені в наукових та публіцистичних працях різного гуманітарного профілю, стосуються переважно територій Зеленого Клину та китайського міста Харбіна, уявляється доцільним сконцентрувати увагу на цих географічних об'єктах.

**Мета статті** – реконструювати картину музичного життя українців Зеленого Клину та Харбіна першої третини ХХ століття.

**Наукова новизна** статті полягає у зібранні відомостей та їх систематизації стосовно форм, тенденцій розвитку та персоналій музичного життя українців, які проживали на Зеленому Клині та в Харбіні у першій половині ХХ століття

**Виклад основного матеріалу.** Зелений Клин – історична назва густонаселеної українцями частини південних територій Тихоокеанського узбережжя Росії. Більшість переселенців першої половини ХХ століття була сконцентрована у сільській місцевості. Прихильність до традицій як питома ознака української ментальності позначилася на всіх аспектах їхнього життя, включаючи послугування рідною мовою, збереження фольклорних та релігійних обрядів, дублювання топоніміки сіл і містечок історичної батьківщини, відтворення господарського укладу тощо.

Пріоритетними напрямками розвитку музичної культури Зеленого Клину були хоровий спів та музично-драматичний театр. Після 1917 року в багатьох містах Зеленого Клину (Владивостоку, Микольську-Уссурійському, Імані, Хабаровську, Благовещенську, Читі) виникли українські національні

організації, під егідою яких проводилися культурно-патріотичні заходи за участі хорових колективів. Як зазначає історик Андрій Попок, «характерною особливістю багатьох українських поселень у діаспорі, і яка дуже яскраво виявилася на Далекому Сході було те, що українські громадські організації виникали на основі вже створених театральних гуртків чи хорових колективів» [4, с. 115].

Про високий професійний рівень хорового виконавства можна судити з програмного репертуару хорів, до якого входили як народні пісні, так і твори українських композиторів: кантата «Б'ють пороги», «Жалібний марш» М. Лисенка, хорові номери з опери «Катерина» М. Аркаса та музики П. Ніщинського до драми «Назар Стодоля», композиції Г. Давидовського. Відомі й імена хормейстерів, що стояли на чолі цих колективів: В. Богуславський, М. Полетика, М. Новицький, Ф. Шешко, Г. Красій, Д. Коваленко, І. Калюжний та інші.

Серед вищезгаданих митців виділяється яскрава постать полковника *Федора Миколайовича Шешка (1877–1944)*. Цей високоосвічений музикант, майстер хорової справи (учень М. Лисенка), вчений-музикознавець упродовж восьми років перебування на Далекому Сході (1912–1920) успішно поєднував різнобічну мистецьку діяльність (диригентсько-хорову, музично-педагогічну, наукову) з військовою службою та широким колом організаційних обов'язків керівника Української громади Владивостока, а згодом – місцевого товариства «Просвіта».

Патріотична та естетична місія українських хорових колективів найповніше розкрилася у складних умовах революційних потрясінь та громадянської війни. Про це свідчить наведений істориком В'ячеславом Чорномазом спогад одного з учасників хорового концерту в Благовещенську 1917 року: «Пісні захопили публіку... Хоч на один мент, на одну хвилину душа, змучена війною, дорожнечею, своїми домашніми драмами та пекельним життям на цьому змученому світі, відпочила, зітхнула, серце та думка жителів Сибіру спалахнули саявом лагідним, сумирним, тихим...» [8, с. 245].

Синхронно з хоровим виконавством на Зеленому Кліні розвивався й український музично-драматичний театр. Хоч більшість театральних колективів були аматорськими, деякі мали потужні акторські та музично-виконавські сили. Наприклад, трупа Й. Переверзева-Розсуди, яка активно виступала протягом 1908–1909 років, мала чисельний хор та струнний

оркестр. У пізніший час чималим музичним складом вирізнявся театральний гурток Владивостоцького Українського клубу, завдяки чому в репертуарі цього колективу з'явилися опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Майська ніч» та «Наталка-Полтавка» М. Лисенка. У виставах брав участь великий хор, яким керували М. Полетика і Т. Доля.

Перший професійний театральний колектив Зеленого клину, «Товариство українських артистів», виник у Владивостоці 1912 року. Його заснував *Костянтин Леонтіювич Кармелюк-Каменський (1858–1932)* — талановитий режисер та актор комічного амплуа, уродженець Вінниччини. Театр К. Кармелюка-Каменського вирізнявся чисельністю, нараховуючи близько сімдесяти п'яти учасників, серед яких було двадцять хористів, балет та оркестр. Протягом 1910-х років музичні колективи трупи очолювали диригенти А. Маньковський та А. Столярів.

Апогей музично-театрального руху на Зеленому Клині припадає на 1917–1922 роки, період самопроголошеної Української Далекосхідної Республіки, яка виникла під впливом національно-патріотичних процесів на території історичної батьківщини, що увінчалися створенням Української Народної Республіки (УНР) та Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР). Однак зі встановленням у краї більшовицької влади (1922) діяльність театральних гуртків та хорів фактично згорнулася.

Більш сприятливі умови для українців Далекого Сходу склалися у сусідньому Китаї, зокрема на території Маньчжурії<sup>1</sup>, де у першій третині ХХ століття також проживала чисельна діаспора. Центром громадського і культурного життя переселенців був Харбін, що «мав репутацію спокійного, незалежно від національного походження, життя для всіх приїжджих» [1, с. 22]. На початку ХХ століття тут зароджується хорове мистецтво українців, біля витоків якого стояв *Петро Миколайович Машин (1877–1944)*, випускник Харківського музичного училища. Професійний авторитет цього музиканта мав колосальну вагу в музичному середовищі міста. У період перебування в Харбіні (1907–1924) П. Машин викладав спів у комерційних училищах та музичній школі, служив регентом

<sup>1</sup> У перше тридцятиліття ХХ сторіччя Маньчжурія належала Китайській державі, а в період 1931 – 1945 років перебувала під протекторатом Японії.



хору Свято-Миколаївського собору, заснував український хоровий гурток та хорову капелу (1918). Китаєзнавець Георгій Меліхов зазначає, що хормейстер також пропонував створити у місті Товариство естетичного виховання молодого покоління, отримавши повну підтримку громадськості [3, с. 112].

У 1907 році на базі драматичного та хорового гуртків виник Український клуб – перша, офіційно зареєстрована в Маньчжурії, українська організація, одним із співзасновників якої був П. Машин. Під егідою Клубу проводилися урочистості з нагоди роковин Т. Шевченка, М. Лисенка та І. Франка, в яких вагому роль виконував хор під орудою *Степана Кукурузи*, уродженця Поділля. У репертуарі колективу звучали народні пісні та українська класика: хоріві твори М. Лисенка, Д. Січинського, П. Ніщинського. На основі свого хору С. Кукуруза згодом створив співочо-драматичний гурток «Бандура».

У період 1920–1930-х років Харбін об'єднав чимало музикантів, які приїхали з різних місць України. Зокрема, яскравий слід в музично-культурному житті української громади міста залишив бандурист з Полтавщини *Йосип Сніжний (1890–1960)*. Як згадує журналіст та громадський діяч далекосхідної діаспори Іван Світ, цей музикант був не тільки талановитим виконавцем, а й майстром з виготовлення бандур, який робив інструменти з цільного дерева, без клею [5, с. 199]. Під час перебування в Харбіні Й. Сніжний виготовив шість бандур, одна з яких зберігається в Харбінському музеї Хейлундзяньського архіву Українського Музичного товариства.

Протягом 1920–1930-х років у Харбіні спостерігається розквіт інструментального виконавства, до якого великою мірою були причетні музиканти з України. Вагомий внесок у цю справу зробив *Володимир Давидович Трахтенберг (1884–1963)* – скрипаль єврейського походження, киянин, випускник Петербурзької консерваторії (клас Л. Ауера). В. Трахтенберг заснував у Харбіні музичну школу, був головним скрипалем та художнім керівником Харбінського симфонічного оркестру Східної залізниці. Сун Жуй Лун пише, що під орудою В. Трахтенберга оркестр виконував симфонії Л. Бетховена та увертюру «Егмонт» [6]. Крім того, музикант утілював у життя чимало творчих, громадських, просвітницьких та бізнесових ініціатив. У 1924 році він відкрив музичний магазин «Кантілена», де продавав музичні інструменти, ноти і грамплатівки із записами класичної музики.

Чи не найуспішнішим творчим проєктом В. Трахтенберга став струнний квартет при Залізничному товаристві, який він очолював у 1930-х роках. Усі учасники ансамблю мали українське коріння: Олександр Дзигар (друга скрипка), батько якого народився у селі Білашки поблизу Бердичева, та брати Погодіни – Григорій (альт) та Олексій (віолончель), вихідці з Харкова. Партію першої скрипки грав В. Трахтеберг. З праці Суй Жун Лун дізнаємося, що квартет жив насиченим концертним життям: виступав на сцені Харбінського симфонічного товариства, у кінотеатрах та літніх майданчиках міста, гастролював різними містами Китаю (Гонконг, Шанхай, Тяньцзін) та зарубіжних країн – Японії, США та інших [6].

Серед музикантів квартету тісний зв'язок з Україною підтримував *Олександр Артамонович Дзигар (1916–2002)*. Шістнадцятирічним юнаком він вступив до Спілки української молоді, брав активну участь у культурно-мистецьких заходах української громади Харбіна, друкувався в українському журналі «Молодий українець». У віці двадцяти років скрипаль став головою Молодіжної націоналістичної організації «Українська Далекосхідна Січ». О. Дзигар був блискучим виконавцем: за роки перебування у Китаї (до 1945 року) він став лауреатом двох міжнародних конкурсів, брав участь у різноманітних концертах, здійснив чимало грамзаписів.

Яскравою сторінкою музичного життя Харбіна була творчість українських музикантів естрадного жанру, який активно розвивався в емігрантському середовищі. Збережені афіші, періодика та мемуари тих часів, відображені в одному з російських видань [7], допомогли встановити імена вихідців з України, які писали романси ностальгічного характеру та сатиричні куплети. Серед них – харків'янин *Євгеній Борисович Еренбург (1889–1937)* – піаніст, випускник Петербурзької консерваторії. Спочатку він писав академічну музику (зокрема, опери), а потім захопився естрадою. Ще однією помітною особистістю естрадних підмостків Харбіна був куплетист *Марк Борисович Арановський (1897–1937)*, уродженець Києва, сценічне ім'я якого – Макс Арський. Концерти цього артиста, сповнені політичної сатири проти радянської влади, збирали аншлаги.

Особливе місце в історії естрадного мистецтва Харбіна належить *Давиду Ісааковичу Гейґнеру (1898–1938)*, композитору, піаністу-віртуозу, диригенту, піонеру джазового мистецтва на Далекому Сході, який народився в багатодітній

єврейській родині на Вінниччині. Не маючи професійної освіти, Д. Гейгнер з юних літ вдосконалював майстерність практикою тапера. Ізабелла Криловська стверджує, що карколомний поворот в його житті настав 1925 року, коли музикант у пошуках роботи вирушив на Далекий Схід [2, с. 129]. Виконавська діяльність Д. Гейгнера охоплювала різні сфери музичного життя Харбіна: він концертував у складі симфонічного оркестру, керував оркестром театру оперети, грав у кінотеатрах та ресторанах. У 1930 році музикант зібрав джаз-оркестр «Російський Харбінський Оркестр», з яким на запрошення грамофонної компанії «Колумбія» записав сорок фокстротів за мотивами популярних пісень. Цей колектив став першим джаз-бендом Далекого Сходу.

Д. Гейгнер залишив невеликий творчий доробок, в якому найбільшу цінність має музика для театру: оперета «До тих берегів», перший зразок цього жанру в музичній культурі Далекого Сходу, та музика до балету «Маски міста». Відомо також, що романс-танго Д. Гейгнера «Це було давно (в таверні Сан-Франциско)» мав популярність в естрадному середовищі Харбіна.

У 1930-х роках затишну атмосферу харбінських емігрантів було перервано окупаційним режимом Японії. У другій половині 1930-х всі українські інституції і товариства закрилися, а 1945 року, з приходом до Маньчжурії радянської армії, — опинилися під заборонаю. Більшість українських активістів були заарештовані та ув'язнені, деякі розстріляні. Загрозлива політична ситуація змусила багатьох українців покинути Харбін.

Трагічна доля спіткала тих митців, які добровільно або примусово потрапили до Радянського Союзу. Так, жертвою сталінського терору став Д. Гейгнер, який у 1935 році повернувся на батьківщину. Через два роки музикант був заарештований під час свого концерту в Москві та невдовзі розстріляний. Аналогічно вчинила тоталітарна влада зі С. Кукурозою, який 1936 року вирушив до Радянського Союзу і незабаром опинився у катівнях НКВС, з Є. Еренбургом та Максом Арським, страченими у 1937 році.

Крізь тяжкі випробування довелося пройти О. Дзигарю, який залишився у Харбіні. У 1945 році він був заарештований радянською окупаційною владою. Одинадцять років провів музикант в ув'язненні на Колимі, де працював у культбригаді та в Естрадному театрі Магаданського табору. Після звільнення О. Дзигар упродовж двадцяти років жив у Магадані,

працював у місцевій музичній школі та музично-драматичному театрі, в якому поставив оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У 1976 році український скрипаль оселився в Москві, де провів останній період життя. У 1990-х роках він, незважаючи на поважний вік, брав участь у культурних заходах діаспори.

**Висновки.** Результати дослідження дають підстави для узагальнень:

1) музичне життя в українських осередках Зеленого Клину та Харбіна функціонувало в різноманітних високорозвинених формах і проявах: хорове виконавство, музично-драматичний театр, інструментальне виконавство, музична естрада, нотне видавництво й звукозапис;

2) на розвитку музичного життя позначилися різноспрямовані тенденції, пов'язані з мінливою, а подекуди – гостро-драматичною політичною ситуацією першої третини ХХ століття;

3) українські музиканти Далекого Сходу переважно мали чітку національно-патріотичну позицію, були громадськими активістами, а дехто брав участь навіть у військово-політичних подіях;

4) музичне життя українців Харбіна було більш розгалуженим, аніж на Зеленому Клині, що пов'язано із соціальними та політичними умовами проживання населення Зеленого Клину, розташованого на території Росії;

5) українські музиканти Далекого Сходу відіграли помітну роль у розбудові музичної культури цього краю, зокрема хормейстери Ф. Стешко П. Машин, С. Кукуруза, режисер музично-драматичного театру К. Кармелюк-Каменський, скрипалі В. Трахтенберг та О. Дзигар, бандурист Й. Сніжний, піаніст Д. Гейгнер, артисти естради Є. Еренбург та Макса Арський.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнародних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.

2. Крыловская И. Композитор, пианист и дирижер Давид Гейгнер на Дальнем Востоке: возвращенное имя. *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. Вып. 2(33). С. 127–149.

3. Мелихов Г. Белый Харбин: Середина 20-х. Москва : Русский путь, 2003.

4. Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході у ХХ ст. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Кн. 7. С. 114–128.

5. Світ І. Втікачі-українці в Маньджурії. *Альманах Українського Народного Союзу на рік 1980*. Вип. 70. Видавництво Свобода. Нью-Джерсі – Нью-Йорк, 1980. С. 198–207.

6. Сун Жуйлун Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.

7. Хисамутдинов А.А. Русский романс в Китае. Владивосток : Neshchet, 2019. 61 с.: ил.

8. Чорномаз В.А. Зелений Клин. *Енциклопедичний довідник*. Владивосток : Вид-во Далекосхідн. федерал. ун-ту, 2011. 288 с.

### REFERENCES

1. Chornomaz, V. (2011.). Zelenyi Klyn. Entsyklopedychnyi dovidnyk [Zelenyi Klyn]. Vladivostok: Vyd-vo Dalekoskhidn. federal. un-ty [In Ukrainian].

2. Hisamutdinov, A. (2019). Russkiy romans v Kitaye [Russian romance in China]. Vladivostok: Neshchet [In Russian].

3. Krylovskaya, I. (2018). Kompozitor, pianist i dirizher David Geigner na Dalnem Vostoke: vozvrashchennoe imya [A composer, pianist and conductor David Geigner in the Far East: a returned name]. Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii, Vol. 2 (33), 127–149 [In Russian].

4. Melikhov, G. (2003). Belyi Kharbin. Seredina 20-h [White Kharbin: Mid-20s.] Moscow: Russkiy put [In Russian].

5. Popok, A. (2001). Ukrainske teatralne ta chorove mystetstvo na Dalekomu Skhodi u XX st. [Ukrainian theatre and choral art in the Far East in the 20<sup>th</sup> cen.]. Vyzvolnyi shlyah. London, P. 7, 114–128 [In Ukrainian].

6. Sun, Zhuyun. (2014). Kutaysko-rosiysko-ukrainski muzychni zvyazky v sotsiokulturnomu kontynuumi Pivnichnoho Kytayu [Sino-Russian-Ukrainian musical relations in the socio-cultural society of Northern China]. PhD Thesis, Lysenko Lviv National Academy of Music [In Ukrainian].

7. Svit, I. (1980). Vtikachi-ukrainsi v Mandzhurii [The Ukrainian fugitives in Manchuria]. Almanakh Ukrainskoho Narodnoho Soyuzu na rik 1980, Vol. 70. New-Jersey–New-York, Svoboda, 198–207 [In Ukrainian].

8. Van, I. (2017). Kontsertno-pedahohichna diyalnist ukrainskikh spivakiv u Kytai XX – pochatku XXI stolittya v konteksti mizhnatsionalnyh zvyazkiv [The concert and pedagogical activities of Ukrainian singers in China in the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>th</sup> century in the context of inter-ethnic relations]. PhD Thesis, Lysenko Lviv National Academy of Music [In Ukrainian].

УДК 78.034(44):[780.616:78.071(44)]Форкере  
DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-3>

**Анна Орестівна Кільчицька**

**ORCID: 0000-0001-8971-8470**

*творча аспірантка кафедри старовинної музики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,  
викладач кафедри виконавських дисциплін № 1  
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
anna\_89@ukr.net*

## **РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ Ж.-Б. ФОРКЕРЕ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЛЯ КЛАВЕСИНА)**

**Мета дослідження.** На основі комплексного вивчення п'яти сюїт Ж.-Б. Форкере визначити основні риси стилю Форкере і тенденції французької клавесинної музики середини XVIII століття, які знайшли своє відображення у творчому доробку митця. **Методологія.** Дослідження спирається на історико-культурологічний, системно-аналітичний, жанровий методи, що дає можливість цілісно проаналізувати твори Ж.-Б. Форкере. **Наукова новизна.** Вперше п'ять клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере стали предметом комплексного дослідження. Вперше в українському музикознавстві зроблено цілісний аналіз п'яти сюїт Ж.-Б. Форкере, визначено їх специфічні риси, на основі співставлення зі зразками клавесинних творів першої половини XVIII ст. визначено основні жанрово-стильові паралелі.

**Висновки.** У ході дослідження проаналізовано 5 сюїт для клавесина Ж.-Б. Форкере та виявлено основні риси музичного письма композитора. Важливим явищем, характерним для усіх творів, є зв'язок зі звуковою та виконавською специфікою віоли да гамба, для якої написані прототипи клавесинних п'єс. Сюїти демонструють значне охоплення композитором музичних явищ, художніх образів і жанрів. У творах знайшли відображення найважливіші досягнення інструментального мистецтва Франції. Так, у п'єсах Форкере можемо спостерігати використання клавесинного лютневого стилю, а також пов'язаної з ним манери гри. Крім того, у низці творів наявні риси ефективності й видовищності, що дає підстави провести паралель з досягненнями в жанрі театральньо-сценічного мистецтва Франції. Серед творів Форкере знаходимо також такі, що за принципом побудови матеріалу та особливим ставленням до вертикалі нагадують прелюдію без тактових рисок. Цікаво також те, що подекуди, всупереч традиції, що складалася у французькому мистецтві, Форкере прагне максимально точно відобразити в нотах зміщення звуків по вертикалі, неспівпадіння, що

є атрибутом манери *brisù*. Крім традиційних для французької музики явищ, у п'єсах Форкере спостерігаємо зв'язок з італійським інструментальним мистецтвом. Так, низка творів за принципами побудови матеріалу близька до італійських скрипкових сонат. Цілий ряд п'єс у ритмічному, гармонічному та формотворчому аспектах демонструють максимальну наближеність до сонат Д. Скарлатті; про близькість до них говорить також використання композитором ритмічних формул іспанських танців.

**Ключові слова:** Бароко, французька клавесинна музика, Форкере, сюїта, історично поінформоване виконавство.

*Kilchytska Anna Orestivna*, Postgraduate Student at the Department of Early Music Ukrainian of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Lecturer at the Performing Arts Department № 1 R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

**The characteristics of J.-B. Forqueray's individual style (based on the harpsichord pieces)**

**Research objective.** The aim of the work is to determine main features of J.-B. Forqueray's style and to define the tendencies of the middle XVIII century French harpsichord music through the comprehensive study of the harpsichord suites by J.-B. Forqueray. **The methodology.** The research is based on historical and cultural method, system analysis and method of genre analysis which gives us an opportunity of making a Forqueray's suites complex analysis. **The scientific novelty.** It is the first time ever 5 suites for harpsichord by J.-B. Forqueray became the subject of complex research. It is the first time in Ukrainian musicology when a complex analysis of 5 suites by J.-B. Forqueray is made; their specific characteristics are determined based on comparison with the 1<sup>st</sup> half of XVIII century's harpsichord works; the main genre-style parallels are defined.

**Conclusions.** During the research we analyzed the 5 harpsichord suites by J.-B. Forqueray and defined the characteristic features of his composer style. An important phenomenon that is common among all the pieces is the connection between the sound, performing techniques and bow strokes of *viola da gamba* for which the prototypes of harpsichord suites were created. The suites demonstrate vast amount of music phenomena, genres and characters. The most important achievements of French instrumental music are reflected in Forqueray's creation. Indeed, Forqueray's pieces demonstrate the use of harpsichord lute style and its attribute style *brisù*. Besides, wide range of pieces reveal Forqueray's favour of spectacle which gives us a reason to draw a parallel with French dramatic arts, opera etc. There are also pieces that considering their composing principles and the importance of a chord remind us of an unmeasured prelude. It is interesting to notice that despite the French tradition of style *brisù* Forqueray sometimes tends to display all the vertical mismatches in scores as accurately as possible. There is also a connection between Forqueray's works and Italian instrumental music. The number of pieces demonstrate a composition resemblance with Italian sonata. And there are also pieces that give us a reason to compare their rhythmic, harmonic

*and composition aspects to those of D. Scarlatti's. Also, the use of some Spanish dances formulas allows us to draw a parallel to Scarlatti's sonatas.*

**Key words:** Baroque, French harpsichord music, Forqueray, suite, historically informed performance.

**Актуальність теми дослідження.** Історично поінформоване виконавство існує в Україні вже понад 25 років. У доробку вітчизняних виконавців і науковців – численні концерти, творчі проекти, фондові записи, лауреатські звання і низка фундаментальних досліджень. Творчість Ж.-Б. Форкере активно представлена в репертуарі українських виконавців, проте у вітчизняному музикознавстві це ім'я жодного разу не ставало предметом наукового вивчення. Ба, навіть у світовому просторі творчість Форкере багаторазово досліджувалася в контексті виконавства на віолі да гамба, але клавесинні сюїти поки що залишаються поза увагою науковців. Саме це і визначає актуальність даного дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Французька клавесинна музика – одне з найяскравіших явищ у музичному мистецтві Європи XVII–XVIII століть. Представники даної школи залишили у спадок надзвичайно яскравий творчий доробок, який став джерелом натхнення для багатьох наступних поколінь музикантів. Кульмінацією розвитку французького клавесинізму явилася перша половина XVIII століття, і вона пов'язана з діяльністю Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо, які створили абсолютні шедеври клавесинної музики.

Однак в цей період фігурує ще одне прізвище – Форкере. Це – ціла династія талановитих музикантів, згадки про яку сягають середини XVI ст. [12]. Найвідомішими є два представники цього роду: Антуан Форкере (1672–1745) і його син Жан-Батіст Антуан Форкере (1699–1782). Їх діяльність тривала протягом майже цілого XVIII століття.

Батько й син Форкере були видатними виконавцями на віолі да гамба, композиторами, придворними музикантами, членами Королівської капели (Chapelle du Roy) та Апартаментів короля (Chambre du Roy)<sup>1</sup>. Безумовно, Форкере належали до музичної еліти. Батько, Антуан, був молодшим сучасником знаменитого Марена Маре (1656–1728); знавці й критики того часу порівнювали їхню майстерність та виконавський темперамент і не могли визначити сильнішого [12].

<sup>1</sup> Детальніше про Королівську капелу і Апартаменти короля [2].



Син, Жан-Батіст, також був авторитетним музикантом: його гру високо цінували Й.Й. Кванц та інші відомі фахівці, поціновувачі і меценати; він мав честь бути одним з учасників прем'єрного виконання Паризьких квартетів (TWV43) Г.Ф. Телемана та заслужив високу оцінку автора. Так про нього пише літературний діяч епохи Людовіка XV, син Л.-К. Дакена П'єр-Луї Дакен де Шато-Ліон: «Він мав таланти свого батька. Його виконання було глибоким і водночас витонченим. Навіть найскладніші твори не викликають у нього й тіні хвилювання; він грає їх з упевненістю, яка характеризує видатного виконавця. Під його пальцями будь-який твір стає шедевром стилю й вишуканості» [12, с. 39].

Антуан і Жан-Батіст Форкере були настільки майстерними виконавцями і писали такі складні п'єси, що, за свідченням сучасників, лише вони самі могли їх виконувати [12, с. 40]. Ім'ям Форкере названі клавесинні твори Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Дюфлі.

Є інформація, що творчий доробок батька й сина Форкере, складає близько 300 творів [12, с. 4, 24]. Але до нашого часу зберігся лише цикл з п'яти сюїт. Він існує у двох варіантах, і саме це зумовлює його унікальність: 1. для віоли да гамба і basso continuo; 2. для клавесина соло. Об'єктом дослідження в даній статті обрано саме клавесинний варіант п'єс Форкере. Ці твори є цінним зразком клавесинної музики, вони відображають основні тенденції розвитку клавесинного мистецтва того часу і є надзвичайно популярними серед сучасних виконавців.

Чому ці твори стали такими популярними? Чим саме вони привертають увагу музикантів, і які риси роблять цю музику унікальною?

Спробуймо відповісти на ці запитання.

Історія написання циклу дуже цікава. Спочатку батьком Форкере були створені п'ять сюїт для віоли да гамба. Пізніше Форкере-син транскрибував їх для клавесина і в 1747 році, вже після смерті батька, видав обидва цикли. Саме тому стосовно клавесинних творів може зазначатися авторство як Антуана, так і Жана-Батіста Форкере. І обидва ці варіанти є справедливими.

Дані твори являють собою яскравий приклад французької клавесинної музики та за рівнем образно-змістового багатства та віртуозного навантаження стоять поруч з шедеврами

Л. та Ф. Куперенів, Ж.-А. д'Англебера, Ж.-Ф. Рамо та інших. Також вони є дуже цікавим артефактом у зв'язку з тим, що прототипами їх все ж таки були п'єси для віоли да гамба. І саме це зумовлює особливий колорит клавесинної версії та потребує від виконавця додаткових знань і компетентностей, уміння комплексно охоплювати музичний матеріал, визначати і вирішувати виконавські задачі.

П'ять сюїт для клавесина Форкере були видані автором у 1747 році – тоді, коли італійський і французький національні барокові стилі сформувалися і досягли вершини свого розвитку і активно взаємодіяли між собою, що призвело до становлення так званого *мішаного* стилю<sup>2</sup> [3; 5; 7]; коли оперне і балетне мистецтво стали невід'ємною частиною французької культури, надзвичайно поширилося скрипкове виконавство; коли побачили світ клавесинні шедеври французьких, італійських, німецьких композиторів – представників різних національних шкіл. Безсумнівно, всі ці найважливіші музичні події і тенденції знайшли своє віддзеркалення в сюїтах Форкере та зумовили певні риси його індивідуального композиторського стилю.

П'ять сюїт для клавесина Форкере – це 32 п'єси з програмними назвами (5-7 творів в кожній сюїті). Тональності сюїт – d-moll, G-dur, D-dur, g-moll, c-moll. З 32-х п'єс лише п'ять мають позначення танцювального жанру<sup>3</sup> поряд з програмною назвою та ще вісім – позначення форми «Рондо», у якій написаний твір. У передмові сказано, що три п'єси з сюїти D-dur були повністю написані Форкере-сином через недостатню кількість творів у ній. На думку дослідниці Л. Робінсон, Жану-Батісту належать взагалі усі твори як для віоли да гамба, так і для клавесина, але ця точка зору не отримала подальшого підтвердження науковців [13].

Серед програмних заголовків творів домінують прізвища певних осіб і географічні найменування. Однак зв'язок між назвами творів та їх образним змістом прослідковується не завжди. Існує припущення, що ці назви дав Форкере-син вже після смерті батька, коли готував їх до видання [13, с. 269].

<sup>2</sup> Одним із перших музикантів-теоретиків, який дав визначення мішаному стилю, був німецький флейтист, композитор і теоретик Й.Й. Кванц (1697 1773). Детальніше про це говориться [3; 5].

<sup>3</sup> Алеманда, Чакона, Сарабанда.

При уважному аналізі можна виокремити низку особливостей, характерних для досліджуваних творів. Вони стосуються способу викладу матеріалу, його часової організації, засобів виразності. Відповідно, ці особливості можуть слугувати підставою для певної умовної систематизації клавесинних творів Форкере, а також можуть бути визначені як риси індивідуального стилю композитора, оскільки ми не маємо інших творів його авторства. Розглянемо це детальніше.

Рисою, яка властива переважній більшості швидких, віртуозних творів, є специфічний (часто – в певному сенсі «неклавесинний») спосіб викладу фактури. Він полягає у тяжінні до ламаних фігурацій, примхливих ліній, широких інтервалів у мелодії. Очевидно, це зумовлено природою музичного матеріалу, адже така специфіка фактури властива струнно-смичковим інструментам і продиктована особливостями їх строю та звуковидобування. А ми пам'ятаємо, що оригінали творів були написані для віоли да гамба.

У швидких творах часто зустрічається організація фігурацій ламаними інтервалами, як наприклад, у п'єсі *La Bouron* з сюїти *G-dur*<sup>4</sup>. Це особливо зручно для струнно-смичкових інструментів: смичок легко переходить з однієї струни на іншу, безперешкодно виконуючи навіть широкі інтервали. На клавешних виконувати такі фігурації важче, адже це вимагає не тільки вправного і точного переносу руки, а й постійного тримання в полі уваги звукового образу віоли (з її можливостями втілення прихованого двоголосся) та контролю за штрихом. А в умовах безперервного руху шістнадцятих та необхідності досягнення легкості і гнучкості це завдання клавесиністу виконати відчутно складніше, ніж гамбісту.

*Ж.-Б. Форкере. La Bouron, сюїта G-dur:*



<sup>4</sup> La Bouron (Бурон). У дослідженні «Форкере і наступники» [12] згадується нотаріус на прізвище Бурон, який складав шлюбний договір Жана-Батіста з його майбутньою дружиною Марі-Роз Дюбуа.

У нешвидких творах спосіб викладу матеріалу також має свою специфіку, зумовлену струнно-смичковим мисленням автора. Наприклад, у п'єсі *La Sainscy* з сюїти G-moll основна тема-рефрен викладена рівними долями в такий спосіб, що клавесиніст повинен знайти відповідний штрих, за допомогою якого можна виразно проінтонувати мелодію й упорядкувати сильні та слабкі доли. На віолі ж це досить зручно виконувати, використовуючи динамічні можливості інструмента.

*Ж.-Б. Форкере. La Sainscy, сюїта G-moll:*



Ще однією характерною рисою письма Ж.-Б. Форкере є *загострений пружний ритм* (*La Ferrand*, сюїта c-moll). Практично у всіх творах можна виявити опору на танцювальність, очевидну чи приховану, наявну протягом усього твору або окремих його епізодів. Звісно, це виявляється у певних впізнаваних ритмоформулах і зворотах.

Для певної частини п'єс *характерна особлива увага до ритму*, що полягає у підкреслено пружній, високоекспресивній пульсації. Для досягнення яскравого виконавського втілення слід максимально підкреслити різницю між сильною та слабкою долями. Особливо гостро це проявляється у віртуозних п'єсах, де рух відбувається здебільшого дрібними тривалостями: тим виразніша пульсація чвертей або вісімок. Пам'ятаємо, що Жан-Батіст орієнтувався на звуковий образ віолі, особливості якої дозволяли яскраво підкреслити різницю між сильним і слабким, і зробити це в певному сенсі легше, аніж на клавесині, адже можна підкреслити бас завдяки тембру басової струни та смичкового штриха. А підкреслення контрастів — одна з надзвичайно важливих і показових рис барокового виконавства.

*Дрібний пружний затакт*, що складається з декількох коротких нот (*La Leclair, La Laborde, La Marella*). Це також можна віднести до особливостей ритмічної організації, проте варто даний елемент тексту згадати окремо, оскільки він створює специфічний звуковий ефект, який дуже легко досягається на струнно-смичковому інструменті. Також згадуваний прийом дозволяє провести паралель з ритмом французької

увертюри, який полягає у загостренні пунктиру – подовженні ноти з крапкою і вкороченні дрібної ноти, що надає виконанню більшої контрастності і експресії. Концентрацію таких прийомів можемо знайти у творі *La Marella*<sup>5</sup> (сюїта g-moll), тт. 1-4, 12-14:



Детальне вивчення корпусу творів Форкере проявляє низку характерних рис його індивідуального стилю та дозволяє умовно поділити всі 32 п'єси на кілька груп відповідно до жанрових, стилістичних та фактурних особливостей. Цей поділ умовний, адже твори можуть одночасно належати до кількох груп. Однак такий шлях дає нам можливість визначити ключові риси стилю Форкере.

Першою групою, яку ми розглянемо, є група **п'єс – французьких мініатюр**, яким властиві камерність та вишуканість, витонченість. Таких творів небагато – це *La du Vaucel*<sup>6</sup> (сюїта D-dur), *La Cottin* (d-moll), Чакона *La Buisson*<sup>7</sup> (G-dur), *La Montigni* (c-moll). Але всі вони варті уваги, адже репрезентують найбільш характерні риси французької клавесинної музики. Так, їм властива особлива експресія, вони плинні та мають витончену мелодику. Їх фактура є типовою для клавесинного лютневого стилю, дуже зручна для виконавця. Про особливості клавесинного лютневого стилю докладно говориться у дослідженні О.В. Шадріної-Личак: «Основою музичної тканини є акордова послідовність, набір та зміна гармоній в якій здійснюється «поголосно» (стиль brisè). Голоси розташовані близько, голосоведіння плавне. Зберігається розмірність руху. Поліфонізація музичної тканини виступає засобом перетворення акорду на інтонаційний комплекс. Колорування гармонічної послідовності відбувається за допомогою орнаментативної, яка стає інструментом формування музичної тканини» [8]. Все це спостерігаємо у фактурі даних творів.

<sup>5</sup> Дж.-Б. Марелла – скрипаль італійського походження, ймовірно, колега Жана-Батіста.

<sup>6</sup> Л.-Ф. Дювосель – податківець, який входив до кола знайомих Ж.-Б. Форкере.

<sup>7</sup> П. Бюісон – чоловік сестри Жана-Батіста Шарлотти-Елізабетт.

Ж.-Б. Форкере. *La Cottin*, сюїта d-moll:Ж.-Б. Форкере. *La Buisson*, сюїта G-moll:

Часто мелодія рухається в межах тризвуків поступенево, стрибки та переноси незначні і здебільшого зручні, фактура переважно вкладається у п'ятипальцеві позиції.

Цікаво, однак, порівняти *La Du Vaucel* (сюїта D-dur) з п'єсою Ф. Куперена *Les Roseaux* з 13-ї сюїти. При детальнішому розгляді бачимо істотні відмінності у таких схожих способах викладу фактури: на відміну від акомпанементу Ф. Куперена, акомпанемент Форкере значно віртуозніший, а фігурації охоплюють ширший діапазон. Вони часто не вміщуються в рамки п'ятипальцевої позиції, а потребують гнучкого переміщення руки по клавіатурі, задіюючи, ймовірно, різноманітні підкладення і перекладення пальців, тоді як акомпанемент Ф. Куперена досить зручно вкладається в п'ятипальцеву позицію руки. Цікаво також звернути увагу на відмічені автором вісімки штилями донизу, що свідчить про більш масштабне, оркестрове мислення: формується додатковий пласт фактури, який досить природно втілюється на гамбі, але для клавесиніста ставить додаткові завдання.

Ж.-Б. Форкере, *La Du Vaucel*, сюїта D-dur (зліва); Ф. Куперен. *Les Roseaux*, 13-а сюїта (справа):



Варто окремо виділити твори *La Leon*, *La Silva* (сюїта c-moll) у зв'язку з їх *особливою нотацією* – білими нотами<sup>8</sup>. *La Leon* має

<sup>8</sup> Такий спосіб письма можемо спостерігати, наприклад, у деяких п'єсах Ф. Куперена (наприклад, один із номерів 13-ї сюїти *Les Folies Francaises ou Les Dominos* – 7й та 11й куплети).

авторську вказівку про те, що мелодія майже ніколи не повинна співпадати з басом, і це відповідним чином відображено у нотах: бас і мелодія не знаходяться на рівні однієї вертикалі. Зміщення по вертикалі – манера брісії – неоднчасне взяття нот, які належать одному акорду. Ця практика є складовою частиною клавесинного лютневого стилю і дуже характерна для французької музики, однак зазвичай не позначалася в нотах<sup>9</sup>. Ж.-Б. Форкере, навпаки, зробив виняток з загальної традиції і записав твір та його ритмічну організацію максимально точно.

*Ж.-Б. Форкере. La Leon, сюїта c-moll, тт.1-3, 5-7:*



**Твори, яким властива певна видовищность, ефектність, театральність.** Сюди можна віднести *La Tronchin (D-dur)*, *Les Carillon du Passy (g-moll)*, *La Mandoline (G-dur)*, *La Regente*, *La Morangis (D-dur)*. Взагалі, експресивність, театральність є однією з яскравих барокових рис, і вона отримала яскраве втілення в інструментальній музиці, зокрема клавесинній. У багатьох творах можна побачити певні риси, які зближують їх з театральним мистецтвом, нагадуючи нам яскраві сценічні номери. Такого ефекту автор досягає завдяки використанню пауз, мотивів різної довжини, які нагадують експресивний діалог персонажів, за допомогою певної «рваності», нерівномірності ритму, контрастів у використанні тривалостей, ритмів, типів фактур, звукових ефектів, звуконаслідування.

XVIII століття – епоха розквіту театрального мистецтва. Традиції французького балету і опери, естетика сценічного дійства не могли не вплинути на інструментальну музику,

<sup>9</sup> Так, Ф. Куперен, у трактаті «Мистецтво гри на клавесині»: «Ми записуємо музику інакше, ніж виконуємо, тому іноземці гірше виконують нашу музику, ніж ми – їхню» [4, с. 29].

в тому числі й клавесинну. Не слід забувати, що Форкере були шанованими придворними музикантами й брали участь у найважливіших музичних подіях Франції, де, безумовно, чули й виконували музику найрізноманітніших жанрів і виконавських складів.

Слід також звернути увагу на певну *калейдоскопічність* викладу музичного матеріалу. Складається враження, що композитор весь час знаходиться в пошуку, в процесі формування музичної думки. Це відбувається за рахунок змін фактурних моделей, регістрів тощо. Яскравим прикладом є п'єса *La Regente*<sup>10</sup>.

Для певних творів Форкере надзвичайно характерною є *фантазійність*. Так, наприклад, *La Rameau* з сюїти до мінор нагадує записану імпровізацію, а паралель з п'єсою Ж.-Ф. Рамо *La Dauphine* здається абсолютно очевидною. Також варто звернути увагу на сарабанду *d'Aubonne*<sup>11</sup>. Вона хоч і записана у звичний для нас спосіб, однак особливості її викладу і виконання дозволяють провести паралель з жанром прелюдії без тактових рисок. Адже за допомогою нотації та детальних текстових вказівок (важливі акорди композитор позначає знаком «+») автор виводить на перший план саму вертикаль, спонукає до особливого ставлення до неї, до «смакування» нею, до пильної уваги до гармонії. Тридольний метр сарабанди забезпечує крупну пульсацію. Вона також часто наявна в безтактових прелюдях (в певних її фрагментах) і дозволяє переконливо організувати в часі гармонічне розгортання.

Французька барокова музика протягом всього періоду свого становлення та розвитку в тій чи іншій мірі контактувала з італійською традицією. Але саме в першій половині XVIII ст. вплив стає більш очевидним: все частіше з'являються італійські мотиви, поступово набуває популярності скрипка – італійський інструмент, витісняючи традиційно улюблену французами віолу да гамба. Композитори все частіше звертаються до італійського жанру сонати. Зокрема, ще на початку свого творчого шляху, наприкінці XVII ст., Франсуа Куперен,

<sup>10</sup> Мова йде про Філіппа II, герцога Орлеанського (1674-1723), регента з 1715 по 1723. Він був покровителем Антуана Форкере. Ймовірно, назву цієї п'єси дав сам Антуан [13, с.271].

<sup>11</sup> Р. д'Обонн – ще один представник професії податківців, який входив до кола знайомих сім'ї Форкере.



вражений сонатами А. Кореллі, написав кілька творів у цьому жанрі, які виконував на концертах як твори вигаданого італійського автора, і які були чудово прийняті публікою. Пізніше, майже 30 років потому (!) у передмові до циклу «Нації» (1724), Ф. Куперен зізнався, що включив до цієї збірки деякі з раніше написаних ним сонат [1, с. 79].

На відміну від колеги і сучасника А. Форкере, гамбіста Марена Маре, творчість якого є суто *французькою* за своєю стильовою приналежністю, однією з характерних рис виконавського і композиторського стилю Форкере (батька і сина) є зв'язок з *італійською* музикою. Цей зв'язок глибинний, адже ще в гамбовій – основній версії цих творів, як повідомляють дослідники, Форкере-батько, ймовірно, мотивований збільшенням популярності скрипкового виконавства у Франції, здійснив спробу застосувати в гамбовому виконавстві новітні прийоми гри на скрипці, інструменті перш за все італійському<sup>12</sup>. Крім того, дослідниця Л. Робінсон відзначає у деяких творах Форкере «італійську техніку мотивного розвитку» [13, с. 259].

Наприклад, твір *La Bouron* (сюїта G-dur) віртуозним викладом матеріалу нагадує частину з сонати або концерту. Так, досить характерні фігураційні пасажі спочатку виникають в одному голосі, а пізніше, з розвитком матеріалу, утворюють своєрідні переклички голосів, як, наприклад, у Концерті Ре мажор ор. 6 № 4 А. Кореллі:

Ж.-Б. Форкере. *La Bouron*, сюїта G-dur



А. Кореллі. Концерт Ре мажор ор.6 №4, I частина:



<sup>12</sup> Детальніше про це – [14].

Існує також ціла низка п'єс Форкере, в яких яскраво відчутні паралелі з **сонатами Скарлатті**. Їх зближує особливий характер, образний та інтонаційний стрій, танцювальність. Можемо визначити це за такими ознаками: *пружний танцювальний ритм, іспанські мотиви, багаторазове повторення одного мотиву*.

*Пружний танцювальний ритм.* Такий ефект виникає тоді, коли між відносно крупними долями в такті створюється особливе гармонічне напруження, яке втілює підкреслено експресивний емоційний стан твору. Прикладом подібного рішення може бути п'єса *La Ferrand*<sup>13</sup>.

*Іспанські ритми.* З-поміж творів Форкере є такі, які мають не просто загострений ритм, але й нагадують ритмоформули, характерні для певних жанрів, або безпосередньо їх використовують. Так, наприклад, у творі *La Boisson* (тт. 32-33) з сюїти *c-moll* використано характерний ритм фанданго: три вісімки, друга з них ділиться на шістнадцяті.



Ще один приклад можна знайти у п'єсі *La Guignon*<sup>14</sup> з сюїти *c-moll*: її початок написаний у ритмі сегіділь:



Часто у таких творах можемо зустріти характерний прийом — *багаторазове повторення одного мотиву*, — що також дозволяє провести паралель з сонатами Скарлатті. А акордовий виклад, в якому широко в

икористовуються ачкакатури, можна також трактувати як втілення звучання гітарних переборів або звукових ефектів кастаньєт.

<sup>13</sup> Ферран — прізвище історичної особи, податківця досить високого рангу та близького друга мадам де Помпадур, на замовлення якого часто грав Жан-Батіст.

<sup>14</sup> Скрипаль Ж.-П. Гіньйон (1702–1764) був учнем Somis, який, у свою чергу був учнем Кореллі, а також колегою Жана-Батіста.

Ж.-Б. Форкере. *La Boisson, c-moll, mm.5-7;*  
*Д. Скарлатті. Соната K1756 mm.25-27:*



Для нас є особливо важливим заглиблення у кожен із цих унікальних рис творчості Форкере, проведення паралелей і розуміння зв'язків між окремими складовими частинами більш широкого історичного контексту, адже це дозволить нам краще зрозуміти мистецтво Франції першої половини XVIII ст., осмислити художні явища, які знайшли відображення в інструментальній, зокрема в клавесинній музиці, вималювати достовірний творчий портрет Форкере.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург, 2000. 380 с.
2. Жаркова В.Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо musicus : монография в 2 т. Т.2. Киев : ArtHuss, 2020. 256 с.: ил.
3. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. Санкт-Петербург : Фонд возрождения старинной музыки, 2013. 392 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
5. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
6. Мартынов И. Музыка Испании : монография. Москва : «Сов. композитор», 1977. 376 с. с ил.
7. Сікорська Н.В. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис...канд. мис-ва : 17.00.03. Київ, 2016. 287 с.
8. Шадріна-Личак О.В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ...канд. мис-ва : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
9. Couperin F. Musique de clavecin. Vol. III. Paris : Editions de l'Oiseau-Lyre, 1932.
10. Forqueray A. Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Rige Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. Paris, 1747. 35 p.

11. Forqueray J.-B.-A. *Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Pire. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Paris, 1747. 35 p.

12. Forqueray L. *Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants.* Paris : L. Fournier, 1911.

13. Robinson L. Forqueray *Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Autorship between Father and Son.* *Early Music*, Vol. 34, No. 2. Oxford University Press. May, 2006. pp. 259–276. URL: <http://www.jstor.org/stable/3805845> (дата звернення: 10.05.2021).

14. Robinson L. Forqueray *Pieces de Viole (1747): A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique.* *Journal of the Viola da Gamba Society of America.* Vol. 43, 2006.

15. Scarlatti D. *Sonates.* Paris. Heugel & C<sup>IE</sup>. Vol. IV, X. 1973.

16. Shaffer A. Review: Music by the Forqueray family. Reviewed Works: Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part One by Mary Cyr; Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part Two by Mary Cyr. Music Library Association, 2016. Vol. 73, No. 2. pp. 331–334 URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> (дата звернення: 10.05.2021).

#### REFERENCES

1. Bryantseva. V.N. (2000) *Frantsuzskiy klavesinizm.* Sankt-Peterburg. 380 s. [in Russian]

2. Couperin, F. (1973) *Iskusstvo igryi na klavesine: Per. s frants./ Vstup. red., komment. Ya. I. Milshteyna.* M.: Muzyika, 1973. 152 s. [in Russian]

3. Couperin, F. (1932) *Musique de clavecin.* Vol. III. Paris: Editions de l'Oiseau-Lyre. [in French]

4. Forqueray, A. (1747) *Pieces de Viole avec la Basse Continue. Composes, par Mr. Forqueray Le Pire Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Paris. 35 p. [in French]

5. Forqueray, J.-B.-A. (1747) *Pieces de Viole Composes, par Mr. Forqueray Le Pire. Mises en Pieces de Clavecin. Par Mr. Forqueray Le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Paris. 35 p. [in French]

6. Forqueray, L. (1911) *Musiciens autrefois: Les Forquerays et leur descendants.* Paris: L. Fournier [in French].

7. Kvants, I. I. (2013) *Opyit nastavleniy v igre na fleyte traverso, soprovozhdennyiy nekotoryimi kommentariyami i illyustirovannyimi primerami dlya sovershenstvovaniya vkusa v ispolnitelskoy praktiki.* SPb. : Fond vozrozhdeniya starinnoy muzyki. 392 s. [in Russian].

8. Lobanova, M. N. (1994) *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki.* M. : Muzyika. 320 s. [in Russian].

9. Martynov, I. (1977) *Muzyika Ispanii. Monografiya.* M., «Sov. kompozitor». 376 s. s il. [in Russian]

10. Robinson, L. (2006) Forqueray Pieces de Viole (1747): A Rich Source of Mid-Eighteenth-Century French String Technique. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. Vol. 43 [in English].

11. Robinson, L. (2006) Forqueray Pieces de Viole (Paris, 1747): An Enigma of Authorship between Father and Son. *Early Music*, Vol. 34, No. 2. Oxford University Press. May, 2006, pp. 259–276. URL: <http://www.jstor.org/stable/3805845> Дата звернення: 10.05.2021 р. [in English].

12. Scarlatti, D. (1973) Sonates. Paris. Heugel & C<sup>IE</sup>. Vol. IV, X. 1 [in French]

13. Shadrina-Lychak, O.B. (2011) Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho styliu XVII – pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochyttannia. *Avtoref.dys. ...kand.mys-va. Spets. 17.00.03. Kyiv. 20 s.* [in Ukrainian]

14. Shaffer, A. (2016) Review: Music by the Forqueray family. Reviewed Works: Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. *The Works Part One by Mary Cyr; Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Forqueray, Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray. The Works Part Two by Mary Cyr.* Music Library Association. Vol. 73, No. 2. pp. 331–334. URL: <https://www.jstor.org/stable/26397572> [in English].

15. Sikorska, N.V. (2016) Klavirna muzyka baroko v redaktsiakh druhoi polovyny KhIKh st.: stanovlennia istorychno informovanoho vykonavstva. *Dys...kand.mys-va. Spetsialnist 17.00.03. Kyiv. 287 s.* [in Ukrainian].

16. Zharkova, V. (2020) Desyat vzglyadov na istoriu zapadnojevropskos musiki: Tajny I zhelaniia Homo musicus [Ten views of the Western European music history: Secrets and desires of Homo musicus]: monography in 2 v. V 2. Kyiv: ArtHuss, 2020. 256 p. [in Russian].

УДК 784:785:78.071.1Вериківський:821-1Шевченко(477)(043)  
DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-4>

**Володимир Анатолійович Тишков**

ORCID: 0000-0002-9895-339X

творчий аспірант кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
vovatis92@gmail.com

## **ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНА ПОЕМА «ЧЕРНЕЦЬ» МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА ЖАНРОВИЙ ВИМІРИ**

**Мета роботи:** висвітлення культурно-історичних обставин формування задуму вокально-симфонічної поеми «Чернець» М. Вериківського в контексті загальних художніх пошуків композитора; виявлення жанрової специфіки твору. **Методологія дослідження** спирається на історико-типологічний та жанрово-стильовий методи аналізу, які дозволяють розв'язати комплекс питань, пов'язаних із усвідомленням художньої цінності й історичного значення твору М. Вериківського. **Наукову новизну** визначає дослідження поеми М. Вериківського «Чернець» в аспекті специфіки її культурно-історичних та жанрових характеристик. Вперше об'єктом вивчення постає масштабний вокально-симфонічний твір М. Вериківського як художньо-естетичне віддзеркалення особистості композитора і важливий етап у розширенні жанрової системи української музики ХХ ст.

**Висновки.** Вериківський звертається до поезії великого Кобзаря у драматичні роки Другої світової війни і обирає складний за своєю драматургією твір, у якому переплітаються різні часові виміри, реальне та наміряне, історична правда та народні вільні перекази історичних подій. Композитор слідує за текстом Шевченка, цілком зосереджуючись на відтворенні образних, емоційних та смислових модуляцій в поемі. Попри очікування тогочасної ідеологічної цензури, Вериківський не відходить від філософського звучання тексту Кобзаря і психологічного трактування образу головного героя Семена Палія.

Композитор тонко відчуває особливості поетичної структури першоджерела. Він обирає жанр вокально-симфонічної поеми, який надає можливість відверто звертатися до слухача від «я» головного персонажу і породжує певні асоціації із жанром думи. Показово, що контрастно-складову форму поеми Вериківського, як і композиційні особливості жанру думи, повністю визначає поетичний текст. Зміни в емоційному настрої головного героя тонко відображено в музиці у чергуванні контрастних розділів, які набувають кінематографічної виразності і

рельєфності. Оркестрова тканина виконує функцію супроводу, демонструючи характерний для думи розподіл на сольний спів і його інструментальну підтримку. Композитор долає завершеність кожного розділу наскрізною хвилею зростання емоційної напруги до ключових слів в останніх тактах твору. Такі композиційні особливості наближають монолога ченця до великої оперної моносцени.

**Ключові слова:** Михайло Вериківський, поема «Чернець», поезія Шевченка в музиці, вокально-симфонічна поема.

*Tyshkov Volodymyr Anatoliiovych, Creative Postgraduate Student at the Department of History of World Music of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**The vocal-symphonic poem «The Monk» by Mykhailo Verykivsky: cultural-historical and genre dimensions**

**Research objective** is highlighting the cultural and historical circumstances of the formation of the vocal-symphonic poem “The Monk” conception by Mykhailo Verykivsky in the context of the composer’s general artistic pursuits and identifying the genre specificity of the work.

**The research methodology** is based on historical-typological and genre-stylistic methods of analysis, which allow solving a complex of issues related to the awareness of the artistic value and historical significance of Mykhailo Verykivsky’s work.

**Scientific novelty** is determined by the study of the poem by Mykhailo Verykivsky “The Monk” in terms of the specifics of its cultural-historical and genre characteristics. For the first time, the object of study is the vocal-symphonic work by Mykhailo Verykivsky as an artistic and aesthetic reflection of the composer’s personality and an important stage in the expansion of the genre system of Ukrainian music of the 20th century.

**Conclusions.** Mykhailo Verykivsky turns to the poetry of the great Kobzar during the dramatic years of the Second World War and chooses a work that is complex in its dramaturgy, in which different time dimensions, real and imagined, historical truth and popular free retellings of historical events are intertwined. The composer follows Shevchenko’s text, completely focusing on the reproduction of figurative, emotional and semantic modulations. Despite the expectation of the ideological censorship of the time, Verykivsky does not depart from the philosophical tone of Kobzar’s text and the psychological interpretation of the image of the main character of Semyon Paliy.

The composer subtly feels the peculiarities of the poetic structure of the original source. He chooses the genre of vocal-symphonic poem, which provides an opportunity to openly address the listener from the “I” of the main character and gives rise to certain associations with the *duma* genre. It is significant that the contrasting-syllable form of Verykivsky’s poem, as well as the compositional features of the *duma* genre, are completely determined by the poetic text. Changes in the protagonist’s emotional mood are subtly reflected in the music in alternating contrasting sections that acquire cinematic expressiveness and relief. The orchestral fabric performs the function of accompaniment, demonstrating the characteristic division of *duma* into solo

*singing and its instrumental support. The composer overcomes the completion of each section with a continuous wave of growing emotional tension to key words in the last measures of the work. Such compositional features bring the monk's monologue closer to a large opera monoscene.*

**Key words:** Mykhailo Verykivsky, the poem "The Monk", Shevchenko's poetry in music, vocal-symphonic poem.

**Актуальність теми дослідження.** Дослідження творчості видатного українського композитора, диригента, фольклориста, педагога, музикознавця-теоретика М. І. Вериківського (1896-1962) останнім часом значно активізувалися [1; 2; 4; 6; 7; 10-15 та ін.], проте кількість запитань щодо сутності творчості митця не зменшується. Попри значний успіх музики М. Вериківського у слухачів не всі його твори відомі музичній спільноті. На жаль, у ювілейному 1996 р., коли відзначали 100-річчя від дня народження композитора, заплановане видання повного зібрання його творів так і не здійснилося. В зв'язку з цим Ю. Бентя як завідувачка сектору просвітньої та виставкової роботи відділу використання інформації документів Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України зазначала, що цим проектом опікувалися доньки митця – Ірина та Олена, але «після виходу кількох томів проект було зупинено через брак фінансування, і донині *приватний архів* М. І. Вериківського лишається практично єдиним джерелом для вивчення його багатогранної творчої спадщини» [курсив наш – В.Т. 5, с. 76]. Тому включення в сучасний мистецький простір доробку видатного представника української музичної культури минулого століття є актуальним та гострим запитом сьогоденної музичної практики та музикознавчої науки.

Спадщина митця охоплює практично всі жанри – від камерних, традиційно адресованих тонкому поціновувачу мистецтва, до масштабних музично-театральних, які захоплюють у зону дії велику аудиторію. Розлога жанрова панорама творчості композитора демонструє постійне звернення до історичних сюжетів: опера «Сотник» (1939), перший український балет «Пан Каньовський» (1930), перша ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923), кантата «Гнів слов'ян» (1941), драматична симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний» (1944), музика до кінофільмів «Назар Стодоля» (1937), «Кармелюк» (1938) та ін. Серед творів, в яких історія України «оживає» та знаходить свій неповторний голос, слід назвати і вокально-симфонічну поему для баса



і симфонічного оркестру «Чернець» (1942-1943), в якій героїчні події минулого та вільний дух козацької доби, що отримали своє відображення в поезії Тараса Григоровича Шевченка, набувають яскравого трактування композитором ХХ ст.

За спогадами молодшої доньки М. Вериківського Олени Михайлівни, перше виконання поеми відбулося в родинному колі у присутності друзів композитора М. Рильського і П. Тичини [9]. Рильський назвав новий твір композитора «шедевром». Така висока оцінка тонкого знавця поезії Шевченка і неперевершеного перекладача була свідченням надзвичайних якостей твору Вериківського. У листі до композитора від 2 лютого 1943 року Максим Тадейович звертався з проханням включити цю поему у програму концерту під час святкування шевченківських днів: «Особисто мрію, що буде виконаний Ваш чудесний “Чернець”» [9].

Подальша доля твору була не дуже щасливою, адже клеймо «формалістичного» композитора, активного діяча Товариства ім. Леонтовича заважало Вериківському мати безпосередній контакт з аудиторією. Перший відомий запис твору було здійснено Іваном Паторжинським та державним симфонічним оркестром України під орудою Натана Рахліна у 1957 р. Великим популяризатором «Ченця» став канадський співак Йосип Гошуляк. У 1976 р. фірма «Бут Рекордс Інк» здійснила запис його виконання твору Вериківського у супроводі Канадського симфонічного оркестру (дир. Ернесто Барбіні). У 1996 р. у Києві «Чернець» звучав на сцені Національної опери України у концерті до 100-річчя від дня народження композитора у виконанні Тараса Штонди. У 2021 році у Національній опері України в рамках концерту «Український диптих» відбулось нове виконання поеми солістом Андрієм Гонюком (режисер-постановник Петро Качанов, симфонічний оркестр та хор театру, диригент Володимир Кожухар, хормейстер Анжела Масленнікова).

Тож зацікавлення виконавців і слухачів поемою Вериківського є безсумнівним, а недостатня увага до неї з боку професійних музикознавців та дослідників української культури спрямовує поціновувачів творчості композитора до вивчення широкого спектру культурно-історичних обставин, що обумовили виникнення «зони мовчання» навколо творів митця. Цим визначена актуальність звернення до вокально-симфонічної поеми «Чернець».

**Мета роботи:** висвітлення культурно-історичних обставин формування задуму вокально-симфонічної поеми «Чернець» М. Вериківського в контексті загальних художніх пошуків композитора; виявлення жанрової специфіки твору. **Методологія дослідження** спирається на історико-типологічний та жанрово-стильовий методи аналізу, які дозволяють розв'язати комплекс питань, пов'язаних із усвідомленням художньої цінності та історичного значення твору М. Вериківського. **Наукову новизну** визначає дослідження поеми М. Вериківського «Чернець» в аспекті специфіки її культурно-історичних та жанрових характеристик. Вперше об'єктом вивчення постає масштабний вокально-симфонічний твір М. Вериківського як художньо-естетичне віддзеркалення особистості композитора і важливий етап у розширенні жанрової системи української музики ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Поява вокально-симфонічної поеми «Чернець» є знаковою подією на творчому шляху М. Вериківського. В складні воєнні роки митець шукав духовну опору і звертався до тих філософських, етичних та художніх цінностей, які навічно закарбовані в поезіях великого Кобзаря. Звучання рядків твору Шевченка відбивалось тонкими вібраціями в душі композитора, який перебував у евакуації з родиною і глибоко переживав драматичні часи національної історії. Тому славетні події минулого, які постали об'єктом рефлексії у поемі Шевченка, були особливо близькими Вериківському.

Поема Тараса Шевченка «Чернець» була написана в 1847 році в Орській фортеці. У першому варіанті, зафіксованому у «Малій книжці», поема мала присвяту П. Кулішу, яку в остаточній редакції Шевченко зняв. Сюжет поеми заснований на історії про відомого козацького діяча доби Гетьманщини, фастівського (білоцерківського) полковника Семена Палія. В легендах і піснях, якими оповите життя видатного козака, йдеться про те, що перед смертю він прийняв чернецтво у Межигірському монастирі, хоча реальні факти це не підтверджують. Як завжди у Шевченка, історичний план тісно переплітається із особистісними переживаннями героя, а справжні події із народними сказаннями. Таке єднання фольклорних мотивів і суб'єктивного авторського погляду на романтизовані легенди визначають унікальний поетичний дискурс твору, в якому історичні події набувають неповторного звучання через стан ностальгії та туги за минулим героїчного козака.

Вичерпний опис головного героя твору Семена Палія міститься у змістовній роботі авторитетного українського шевченкознавця В. Шурата «Замітки до поеми Т. Шевченка «Чернець»» [17]. Дослідник вказує на те, що життя легендарного козака припадає на смутні часи в історії України (кінець XVII – початок XVIII ст.). Посилаючись на Володимира Антоновича, він зазначає: «Семен Палій родився в Батурині і служив зразу при ніженським козацким компуті. Овдовівши пійшов на Запороже, де став кошовим, мав славу лицаря-характерника і дістав имя Палій. На поклик польского короля Яна Собіского, котрому до війни з Турками треба було козаків, виходить з Запорожа на Україну» [17]. Проте не воїнська слава була виміром сміливих вчинків козака, а *зухвала думка про розбудову нової вільної держави*. Він закликав людей єднатися за принципами волі, братерства і рівності у новій державі й отримав високий титул «*козацького батька*». Постійні військові зіткнення ще більше підносили авторитет Семена Гурка Палія і його народне визнання. У 1704 році внаслідок внутрішніх державних інтриг Семен Палій був заарештований і відправлений у Сибір. Відгомін цих подій ще довго звучав у народних піснях, передаючи сподівання і мрії українського народу на вільне життя і зберігаючи ім'я славетного сина України.

Задум поеми, присвяченій Семену Палію, у Шевченка склався довго. У 1844 році він випускає перший випуск альбому «Мальовнича Україна», де на обкладинці описує проспект призначених на 1845 рік картин, серед яких «Семен Палій у Сибіру». Отже, образ вільного козака, засланоного далеко від рідних земель, спочатку отримує *візуальне втілення і набуває рельєфних рис в уяві Шевченка-художника*. На створення ж поетичної концепції історичних подій вплинула зустріч Кобзаря із П. Кулішем та ознайомлення з його романом «Чорна Рада», тому і присвята поеми Кулішу була цілком закономірною.

Показово, що Шевченко у поемі презентує власне бачення долі історичного персонажа: Палій є ченцем у Межигірському Спасо-Преображенському монастирі, хоча за розвідками істориків він був лише похований там. Очевидно, що поет перекладає на образ Палія певні риси *власних переживань* під час свого перебування у фортеці в результаті арешту.

Значну роль у формуванні оригінальної концепції твору Шевченка мали численні *народні пісні* про Палія і Мазепу, записані в Київській, Полтавській і Чернігівській губерніях

(саме там, де пройшли молоді роки Шевченка) і видані у збірках пісень Срезневського та Максимовича. За думкою М. Драгоманова, «народні легенди про Палія і Мазепу се передовсім мандруючі теми; <...> оповідання, котрі в різних часах прикладувано до різних визначних осіб, — як се впрочім і з піснями робить ся, — при чім в них за кожним разом являлися відповідні зміни і вставки. Однак чим даліше ті легенди ширилися, чим пізніше після сеї або другої події їх розказували, тим більше зливали ся новіші додатки з давною основою, тим менше лишало ся в легендах правдивих історичних звісток» [17].

Тож Шевченко орієнтувався на високий етичний тонування звучання народних пісень про Палія і створив поетичний дискурс, в якому перепліталися справжнє і уявне, теперішній час і минулий. Йдучи за легендами, поет підсилює Палієву богоугодність, продовжив його вік у монастирі і *об'єднав у тексті різні часові виміри*. Поетична структура поеми свідчить про непересічний геній її автора. Вона проявляє об'ємне бачення подій поетом, погляд якого постійно переключаються із «загального плану» на «ближній» і навпаки, утворюючи примхливу гру рельєфу і фону, що завжди визначає вражаючу силу впливу шевченкових текстів на читача. Поема має і міцну загальну логіку утворення художньої концепції. На згадки про славетні часи козацької волі, як у кінематографі, поступово наповзає темна й безпросвітна монастирська буденність (сучасність ченця), яка переходить у духовний безмежний простір вічності у фінальній молитві за Україну.

М. Вериківський тонко відчуває щільне переплетіння драматургічних ліній твору Шевченка, постійні переключення з одного плану розгортання тексту в інший, мерехтіння згадок про славетне минуле і сумного переживання долі України у теперішньому часі. Для музичного прочитання такого складного тексту композитор обирає жанр вокально-симфонічної поеми для баса і оркестру, який надає можливість відверто говорити від першої особи та поєднати традиції національної та європейської культур.

Створення вокально-симфонічної поеми «Чернець» припадає на роки Другої світової війни, коли Вериківський із родиною був евакуйований до Уфи. Написання цього твору в 1942 році закінчує третій період творчості композитора (1930-1942), за періодизацією А. Кармазіна [14].

За характеристикою дослідника, цей період «охоплює час різкого погіршення музично-суспільного клімату, пов'язаного із загальними змінами, викликаними формуванням одноосібної диктатури. Згортання українізації, різке посилення ідеологічного пресингу. Відбувається знищення усіх неофіційних творчих організацій та створення керованих мистецьких гілок. *Поступово увага до історичної тематики визнається “неактуальною”*» [14, с.40]. За таких умов, робота Вериківського над текстом Шевченка була справжнім мистецьким подвигом.

Звісно, сорокові роки ХХ ст. – складний етап випробувань для української культури. Зрозуміло, що драматичні історичні події загострили питання визначення національної ідентичності та виявлення індивідуальності митця. Показово, що під час війни Вериківський активно працює над оперою «Наймичка» (на текст Шевченка), яка захоплювала масовими сценами сватання, весілля, повернення чумаків. Симптоматично, що цією оперою розпочався перший повоєнний сезон у Київському оперному театрі, коли родина Вериківських і трупа оперного театру повернулися до Києву. Вериківського називали найкращим інтерпретатором поезії Шевченка. Зокрема, перші виконавці головних партій Ганни та Трохима залишили такі відгуки: «За своє сценічне життя до жодної опери не проймалась такою любов'ю, як до “Наймички”» (Марія Литвиненко-Вольгемут); «Пам'ятаю, щось наче стискало горло, коли Ганна співала свою трагедійну колискову» (Іван Паторжинський) [9].

У другій половині 40-х років політична ситуація у країні стає вкрай складною. Постанова ЦК ВКПб про оперу «Велика Дружба» Мураделі, що вийшла 10 лютого 1948 року, трагічно змінила загальну історико-культурну парадигму. Серед українських композиторів, які потрапили під жорстку критику, був і М. Вериківський. Його звинувачували у тому, що «основна лінія творчості лежить у тематиці минулого» і «відбувся відрив митця від сучасності, від інтересів радянського народу» [14, с. 76].

Свідченням глибоких ідейних та творчих переконань Вериківського була його реакція на несправедливі звинувачення у націоналізмі на адресу М. Рильського. Коли поет вийшов у знак протесту із зали засідань, слідом за ним пішов і Вериківський. У роки сталінських репресій така поведінка могла коштувати життя. На щастя, композитор не був репресований, але його позбавили посади професора композиції Київської

консерваторії і подальша професійна кар'єра Вериківського була пов'язана виключно з кафедрою хорового диригування.

Ці факти красномовно говорять про надзвичайно високий градус духовного життя композитора у воєнні та повоєнні часи. Звинувачення Вериківського у «замилуванні історією» [14, с. 76] обернулися для нього роками важких випробувань та боротьбою за право говорити власною мовою. В цьому контексті доля вокально-симфонічної поеми «Чернець» є показовою.

В поемі «Чернець» Вериківський репрезентує **власне розуміння історії**. В цьому творі можна спостерігати, як звернення до історичної теми надає можливість автору зосередитися *на вічних етичних цінностях*. Саме це і сприймалося владою як небезпечне відхилення від офіційного курсу партійних ідеологів.

Насправді, пристрасне бажання композитора побачити сучасність крізь призму вічних цінностей відображало фундаментальний національний концепт *«спокою серця» Г. Сковороди*, реалізовувало сковородинську кордоцентричну концепцію буття людини, яку генетично засвоїв Вериківський з дитинства. Прагнення піднятися до непохитних онтологічних питань в страшні буреломні воєнні роки свідчило про надзвичайно потужну силу мистецької свідомості. Відзначимо також, що подібна концентрація духовних зусиль на *етичних аспектах* розгортання подій у часі – є типовою характеристикою української ментальності і має свою зразкову національну модель – жанр *думи*. Саме в думі історія розгортається *через призму ліричного суб'єктивного бачення*, яке про-являють і авторські коментарі, і детальні змалювання місцевості (природного або міського середовища розгортання дії), і занурення у внутрішній світ учасників подій. Тож образ кобзаря-соліста, що відтворює історичний дискурс крізь призму власного бачення – це високий зразок усвідомлення сутності перебігу подій в українській народній творчості.

Можна визначити певні паралелі між загальною композицією твору Вериківського і традиціями виконання думи. Вериківський у поемі виводить на перший план соліста і зміни його внутрішнього стану. Під час виконання дум кобзарі використовували своєрідну декламацію, яку супроводжувала гра на кобзі (бандурі, лірі), а основне смислове та художнє навантаження мала саме сольна партія. У творі Вериківського оркестр також виконує функцію супроводу, а основою музичного руху є власне сольна вокальна лінія.

Разом з тим, лірико-епічна природа думи як фольклорного жанру поступається у поемі Вериківського *лірико-драматичному* і навіть трагічному трактуванню подій. Музичний рух спрямований від світлих, грайливих кольорів перших розділів, які змальовують свята та веселі музикування на Подолі у Києві («У Києві на Подолі/Братерська наша воля/Без холопа і без пана,/Сама собі у жупані/Розвернулася весела»), до монументальної картини тривожного церковного дзвону в останньому розділі («До утрені завив з дзвіниці/Великий дзвін...») та молитви, що йде у небеса («Перехрестився, чотки взяв.../І за Україну молитись/ Старий чернець пошкандибав»).

Певні паралелі із принципами побудови дум можна бачити і в загальних принципах організації музичного твору Вериківського. Композитор вибудовує поему як контрастну-складову форму, яка віддзеркалює смислові розділи вірша і має оркестровий вступ та оркестрові інтермедії, що нагадують за своєю функцією інструментальні імпровізації кобзарів. У творі Вериківського виділяються десять розділів — оркестровий вступ; сцена «У Києві на Подолі» (з ц. 2, у тричастинній формі); оркестрова інтерлюдія; монолог «В червоних штанях» і пісня «По дорозі рак, рак» (з ц. 7, у тричастинній формі); сцена «Аж до Межигірського Спаса» (з ц. 22, дво-частинна форма); повтор оркестрового вступу (ц. 26); сцена монаха «Ой високо сонце сходить» (з ц. 27, у тричастинній формі); хорал і сцена «І тихнуть божії слова» (ц. 33); монолог «Бій поклони» і фінал «І старець тяжко заривав» (ц. 40). Два останніх розділи є психологічною та смисловою кульмінацією поеми. Важливі драматургічні і формотворчі функції виконують суто оркестрові розділи: вступ і його повтор у шостому розділі, інтерлюдія (третій розділ) і виключно оркестрова реприза пісні з четвертого розділу (ц.15). В цьому, а також у багатьох інтонаційних арках проявляються ознаки поемності «Ченця» М. Вериківського.

**Висновки.** Вибір М. Вериківським поеми Т. Шевченка «Чернець» для створення монументальної вокально-симфонічної композиції свідчив про активну мистецьку позицію композитора і глибокі духовні переживання, що обумовили оригінальне музичне прочитання тексту.

Вериківський звертається до поезії великого Кобзаря у драматичні роки Другої світової війни і обирає складний за своєю драматургією твір, у якому переплітаються різні часові

виміри, реальне та наміряне, історична правда та народні вільні перекази історичних подій.

Композитор слідує за текстом Шевченка, цілком зосереджуючись на відтворенні образних, емоційних та смислових модуляцій в поемі. Попри очікування тогочасної ідеологічної цензури, Вериківський не відходить від філософського звучання тексту Кобзаря і психологічного трактування образу головного героя Семена Палія; він майстерно зберігає баланс різних образно-емоційних структур поетичного першоджерела, уникаючи штучного перебільшення смислових акцентів чи надмірного патетичного пафосу.

Композитор відчуває як в поемі Шевченка поволі проступає ідеальний образ України крізь призму рефлексії ченця. Козацтво як символ національного духу просвічує різними гранями у минулому та теперішньому часі. Головний герой милується красою Києва, згадує славетні дні, що закінчилися, гірко сумує у стінах монастиря, на які тепер приречений назавжди. Єднання різних часових шарів у фіналі поеми Шевченка відбувається у словах про готовність ченця молитися за Україну, що символізують перехід у світ вічних духовних цінностей. Певні автобіографічні перетини долі Шевченка в далекій фортеці і ченця в Межигірському монастирі посилюють велику внутрішню емоційну напругу звучання тексту і наповнюють фінальну молитву високою духовною енергією легендарних представників української історії.

Композитор тонко відчуває особливості поетичної структури першоджерела. Він обирає жанр вокально-симфонічної поеми, який надає можливість відверто звертатися до слухача від «я» головного персонажу і породжує певні асоціації із жанром думи. Показово, що контрастно-складову форму поеми Вериківського, як і композиційні особливості жанру думи, повністю визначає поетичний текст. Зміни в емоційному настрої головного героя тонко відображено в музиці у чергуванні контрастних розділів, які набувають кінематографічної виразності і рельєфності. Оркестрова тканина виконує функцію супроводу, демонструючи характерний для думи розподіл на сольний спів і його інструментальну підтримку. Композитор долає завершеність кожного розділу наскрізною хвилею зростання емоційної напруги до ключових слів в останніх тактах твору. Такі композиційні особливості наближають монолог ченця до великої оперної моносцени.



Особливості трактування жанрових ознак поеми композитором свідчать про його прагнення створити *розгорнутий монолог* головного героя як безмежний світ національних та загальноєвропейських цінностей, що об'єднав творчі ідеї митців різних епох – Т. Г. Шевченка й М. І. Вериківського, надаючи можливість сучасному слухачеві приєднатися до важливих резонансів духовного життя не тільки XIX і XX, але й XXI століття.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк І. Ранні видання творів Михайла Вериківського у львівських збірках (до 115 роковин від дня народження). *М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Кременець, 2011. С. 18–24.
2. Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського : специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 112 : *Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки)* : зб. наук. ст. Київ, 2014. С. 96–123.
3. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. Київ : ВД «Киево-Могилянська академія», 2004. 180 с.
4. Бендасюк І. Михайло Вериківський : становлення творчої особистості. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти* : зб. наук. пр. до 120-ї річниці з дня народження. Кременець, 2016. С. 3–9.
5. Бентя Ю. В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України*. 2012. № 4. С. 76–87.
6. Бешлей М. Шевченківська тематика у творчості українських композиторів XX століття на прикладі творчості Михайла Вериківського. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти* : зб. наук. пр. до 120-ї річниці з дня народження. Кременець, 2016. С. 10–17.
7. Вальчук О. Фольклорні джерела композиторської творчості Михайла Вериківського. *М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Кременець, 2011. С. 31–38.
8. Вериківська І. Архів Михайла Вериківського. *Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х* : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 72–76.
9. Висоцька Ніла. Вериківський Михайло Іванович. *Оксамит. Суспільство. Політика. Культура*. 2016. 21 листопада. URL: <https://oksamyt.org/verikivskij-mikhajlo-ivanovich/> (дата звернення 23.10.2022)

10. Камінська К. Творчість Михайла Вериківського у контексті сучасних наукових досліджень. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2014. Вип. 3. С. 46–52.

11. Кармазін А. Історико-культурні традиції Волині та їх вплив на формування композиторської особистості М. І. Вериківського. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2012. Вип. 10. С. 359–368.

12. Кармазін А. Історія України у віддзеркаленні творчості Михайла Вериківського. *Вісник Львівського університету. Серія : «Мистецтво»*. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 12–19.

13. Кармазін А. Михайло Вериківський і Модест Мусоргський : історико-стильові паралелі творчості. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. Ч. I (29). Київ, 2010. С. 15–22.

14. Кармазін А. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : дис. на здобуття канд. ... мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2021. 326 с.

15. Таранченко О. Художник з сучасним звукоприйманням (М. Вериківський в музикознавчих працях М. Грінченка). *Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х* : зб. наук. ст. Київ, 1997. С. 59–64.

16. Торба О. Слово і музика в хоровому творі. *Київське музикознавство* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2004. Вип. 13. С. 201–213.

17. Шурат В. Замітки до поеми Т. Шевченка «Чернець». URL: <https://zbruc.eu/node/90661> (дата звернення 23.10.2022).

## REFERENCES

1. Antonyuk, I. (2011) Early editions of Mykhailo Verykyvskiy's works in Lviv collections (to the 115th anniversary of his birth). M. Verykyvskiy in the context of Ukrainian musical culture and education (to the 115th anniversary of his birth): coll. materials of the All-Ukrainian science and practice conf. Kremenets, 2011. P. 18–24. [in Ukrainian].

2. Antropova, T. (2014) Kyiv pupils of Boleslav Yavorskyi: the specifics of the formation of composer personalities of Pylyp Kozytskyi and Mykhailo Verikyvskiy based on the example of the analysis of chamber works of the 10–20s of the 20th century. *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Vol. 112: Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory (1913–1922) : coll. of science Art. Kyiv, 2014. P. 96–123. [in Ukrainian].

3. Barabash, Yu. (2016) Taras Shevchenko: Ukraine's imperative. Historical and sociological paradigm. Kyiv: VD «Kyiv-Mohyla Academy», 2004. 180 p. [in Ukrainian].

4. Bendasiuk, I. (2016) Mykhailo Verikivskiy: the formation of a creative personality. Mykhailo Verikivskiy in the context of Ukrainian musical culture and education: collection. of science etc. to the 120th anniversary of his birth. Kremenets, 2016. P. 3–9. [in Ukrainian].

5. Bentya, Y. (2012) The personal fund of the composer Mykhailo Verikyvskyi (from the new receipts of the Ukrainian National Academy of Medical Sciences). Archives of Ukraine. 2012. No. 4. P. 76–87. [in Ukrainian].
6. Beshlei, M. (2016) Shevchenko theme in the work of Ukrainian composers of the 20th century on the example of the work of Mykhailo Verikyvsky. Mykhailo Verikyvskyi in the context of Ukrainian musical culture and education: coll. of science etc. to the 120th anniversary of his birth. Kremenets, 2016. P. 10–17. [in Ukrainian].
7. Valchuk, O. (2011) Folkloric sources of the composition work of Mykhailo Verikyvskyi. M. Verikyvskyi in the context of Ukrainian musical culture and education (to the 115th anniversary of his birth): coll. materials of the All-Ukrainian science and practice conf. Kremenets, 2011. P. 31–38. [in Ukrainian].
8. Verikivska, I. (1997) Archive of Mykhailo Verikivskyi. Mykhailo Ivanovich Verikivskyi: view from the 90s: coll. of science Art. to the 100th anniversary. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1997. P. 72–76. [in Ukrainian].
9. Vysotska, N. (2016) Verikivskyi Mykhailo Ivanovich. Oksamyt. Society. Policy. Culture. 2016. November 21. URL: <https://oksamyt.org/verikivskij-mikhajlo-ivanovich/> (access date: 10.23.2022). [in Ukrainian].
10. Kaminska, K. (2014) Creativity of Mykhailo Verikyvskyi in the context of modern scientific research. Current issues of art pedagogy. 2014. Issue 3. P. 46–52. [in Ukrainian].
11. Karmazin, A. (2012) Historical and cultural traditions of Volyn and their influence on the formation of the composer's personality of M.I. Verikyvskyi. Musicology studios of the Institute of Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2012. Vol. 10. P. 359–368. [in Ukrainian].
12. Karmazin, A. (2015) History of Ukraine in the reflection of the work of Mykhailo Verikyvsky. Visnyk of the Lviv University. Series: "Art". Lviv, 2015. Issue 16. Part 2. P. 12–19. [in Ukrainian].
13. Karmazin, A. (2010) Mykhailo Verikyvskyi and Modest Mussorgskyi: historical and stylistic parallels of creativity. Art studies studios: Theater. Music. Cinema. Part I (29). Kyiv. 2010. pp. 15–22. [in Ukrainian].
14. Karmazin, A. (2021) National history in artistic images as the essence of the composer's creativity of Mykhailo Verikyvsky: diss. to obtain a candidate ... art studies: special. 17.00.03. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 2021. 326 p. [in Ukrainian].
15. Taranchenko, O. (1997) An artist with modern sound perception (M. Verikyvskyi in the musicological works of M. Grinchenko). Mykhailo Ivanovich Verikyvskyi: a view from the 90s: coll. of science Art. Kyiv, 1997. P. 59–64. [in Ukrainian].
16. Torba, O. (2004) Word and music in a choral work. Kyiv musicology: coll. of science Art. / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine; Glier Kyiv Institute of Music. Kyiv, 2004. Vol. 13. P. 201–213. [in Ukrainian].
17. Shchurat, V. (2022) Notes to T. Shevchenko's poem "Monk". URL: <https://zbruc.eu/node/90661> (access date: 23.10.2022). [in Ukrainian].

УДК 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-5>**Інь Цзяюань**

ORCID: 0000-0002-5399-4470

здобувач кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[yinjiauyan@i.ua](mailto:yinjiauyan@i.ua)

## **ПРОБЛЕМА ХУДОЖНИКА І ВЛАДИ В ОПЕРІ «ПОРТРЕТ» М. ВАЙНБЕРГА (РЕЖИСЕРСЬКА ВЕРСІЯ Д. ПАУНТНІ)**

**Мета роботи** – дослідити особливості сценічного втілення опери М. Вайнберга «Портрет» режисером Д. Паунтні. **Методологію дослідження** складає історико-порівняльний, біографічний методи та текстологічний аналіз. **Наукова новизна** даної статті полягає в тому, що вперше в музикознавстві вивчається специфіка сценічного втілення опери М. Вайнберга «Портрет». **Висновки.** В «Портреті» Гоголь піднімає складні «питання філософії буття та мистецтва» [4]. Взагалі, портрет в історії мирового мистецтва є одним із найсуперечливіших жанрів. На портреті зображуються найбільш характерні індивідуальні риси людини: обличчя, міміка, жести, одяг, аксесуари та ін. Символічне значення портрета – відтворення самого себе як спосіб подолання швидкоплинності життя. «Портрет» М. Гоголя, за думкою В. Баля, є важливим явищем російського історико-літературного процесу певного періоду [4, с. 13]. Тема «живого» портрету пов'язана з питаннями, актуальними для того часу взагалі, зокрема, роздумами про природу реалізму, про проблему герою твору і роль художника в мистецтві та житті. Зображений на портреті лихвар – символ матеріального та бездуховного начал – спокушає художника грошима, провокує його відмовою від зростання майстерності та, відповідно, духовного зростання [4, с. 14]. Англійський театральний і оперний режисер Д. Паунтні із трьох актів опери Вайнберга зробив два, завдяки чому більша частина другої дії практично перетворилася в одну величезну сцену смерті головного героя. Взагалі, сценічне втілення Паунтні «Портрету» наближує гоголівське першоджерело до історичних та соціальних реалій ХХ століття, оголює вічність теми несвободи творця, який, обслуговуючи владу, марнує свій талант і, зрештою, переживаючи розпад особистості, гине.

**Ключові слова:** «живий» портрет, доля художника, сценічне втілення, повість Гоголя «Портрет», творчість М. Вайнберга.

*Yin Jiayuan, Degree-Seeking at the Department of Theory of Music and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The problem of the artist and political power in the opera 'Portrait' of M. Weinberg (directed version by D. Pountney)**

**The purpose of the article** is to investigate the peculiarities of the stage embodiment of Weinberg's opera 'Portrait' directed by D. Pountney. **The methodology** consists of historical-comparative, biographical methods and textual analysis. The scientific novelty of the article is that for the first time in musicology the specifics of the stage embodiment of Weinberg's opera 'Portrait' are studied. **Conclusions.** In 'Portrait' Gogol raises complex 'questions of philosophy of life and art' [4]. In general, the portrait in the history of world art is one of the most controversial genres. The portrait depicts the most characteristic individual features of a person: face, facial expressions, gestures, clothes, accessories, etc. The symbolic meaning of the portrait is the reproduction of oneself as a way of overcoming the transience of life. 'Portrait' of M. Gogol, according to V. Bal, is an important phenomenon of the historical and literary process of a certain period [4, p. 13]. The theme of the 'living' portrait is related to issues relevant to the time in general, in particular, reflections on the nature of realism, the problem of the hero of the work and the role of the artist in art and life. The moneylender depicted in the portrait is 'a symbol of material and non-spiritual beginnings' and seduces the artist with money, provokes him by refusing to grow his skills and, accordingly, his spiritual growth [4, p. 14]. The English theater and opera director D. Pountney, having created two of the three acts of Weinberg's opera, for the most part of the second act, practically turned into one huge scene of the death of the main character. Pountney's stage embodiment of Gogol's 'Portrait' brings the original source closer to the historical and social realities of the twentieth century, exposes the eternity of the creator, who, serving power, wastes his talent and, eventually, experiencing the collapse of personality, dies.

**Key words:** 'living' portrait, the fate of the artist, the stage embodiment, Gogol's novel 'Portrait', the creation of M. Weinberg.

**Актуальність теми дослідження.** Творчість М. Вайнберга, зацікавленість якою в музикознавстві в останні два десятиліття різко зросла, є у вітчизняній науці малодослідженою, що визначає своєчасність даної роботи. Найбільш глибокими та всебічними іноземними розвідками є праці Дейвіда Фейн-нінга (2010), Данути Гвіздаланки (2013), Верени Моґль (2017), Даниеля Ельфіка (2019). Серед російськомовних видань слід відмітити дві книги Людмили Нікітіної. Перша, «Симфонії Вайнберга», вийшла в 1972 році малим тиражем, і з нею з цієї причини немає можливості ознайомитися. Друга праця, «Мечислав Вайнберг. По сторінках життя через документи, спогляди та дослідження», була видана в 2019 році; її фрагменти представлені на літературному порталі «Літбук» [10].

Також у 2017 року за участі газети «Музичний огляд» вийшли два видання: «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Сторінки біографії. Листи (Матеріали міжнародного форуму)» (видання Державного інституту мистецтвознавства) та «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Повернення. Міжнародний форум» (видання Великого театру Росії). У першому з них викладено біографію композитора, підготовлену російсько-німецьким дослідником Антоніною Клоковою.

Цікавий для нас аспект, якій стосується сценічної інтерпретації гоголівської повісті «Портрет», досліджується в нашій статті вперше і визначає її **наукову новизну**.

**Мета роботи** – дослідити особливості сценічного втілення опери М. Вайнберга «Портрет» режисером Д. Паунтні.

**Виклад основного матеріалу.** Мечислав Вайнберг (1919–1926) – композитор, який працював майже у всіх жанрах академічної музики. Написав двадцять сім симфоній, вісім опер, два балета, концерти для віолончелі, скрипки, кларнета та інших інструментів з оркестром, камерно-інструментальні твори – струнні квартети, скрипкові сонати та ін. – музику до багатьох кінострічок та мультфільмів («Летять журавлі», «Приборкувальниця тигрів», «Гіперболоїд інженера Гаріна», «Афоня», «Медовий місяць»; «Дванадцять місяців», «Вінні-Пух», «Канікули Боніфация» та ін.).

Народившись у Варшаві, композитор здобув освіту у Варшавській консерваторії. Опанувавши таким чином європейську музичну традицію, він вважався одним із найперспективніших молодих польських піаністів та композиторів. На початку Другої світової війни втік до СРСР. Набагато пізніше, в 60-ті роки, Мечислав Самуїлович дізнався, що його сім'я, що залишилася у Варшаві, потрапила до Лодзинського гетто, а потім загинула у концентраційному таборі.

Спочатку Вайнберг жив у Мінську, після того – в Ташкенті, де познайомився з Дмитром Шостаковичем, разом з яким приїхав в 1943 році до Москви. Заарештований у зв'язку зі «справою лікарів», композитор був звільнений, а згодом реабілітований тільки після смерті Сталіна. П. Райгородський пише: «За роки життя в Радянському Союзі Вайнберг випробував і пережив те саме, що й багато радянських композиторів: жорстку критику (у період антиформалістичних кампаній на рубежі 40-50-х) та визнання, зіркові роки та фактичне забуття наприкінці життя» [11].

Тому перша сценічна постановка опери Вайнберга «Пасажирка» (світова прем'єра) відбулася, за певних причин, лише в 2006 році – у Будинку музиці в Москві силами Музичного театру К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка.

У лютому 2017 року у Москві пройшов форум «Мечислав Вайнберг (1919–1996). Повернення», а у його рамках – прем'єри опер «Ідіот» у Великому театрі та «Пасажирки» у «Новій опері», постановка «Пасажирки» у виконанні колективу Єкатеринбургського театру опери та балету, та наукова конференція, яка зібрала визнаних спеціалістів із творчості Вайнберга з різних країн, від Польщі до США.

На Заході його твори ставляться, виконуються та записуються досить активно. У 2010 році в Австрії вперше відбувся фестиваль та міжнародний симпозіум, присвячені Вайнбергу. Звернулися до творчості композитора і в Польщі: Варшавська Національна опера поставила його «Пасажирку» на тему Аушвіца, а у Познані з'явився «Портрет» за Гоголем.

Провідними західними фахівцями з творчості Вайнберга сьогодні вважаються Девід Фаннінг із Британії та Данута Гвіздаланка з Польщі, які взяли участь у московській конференції 2017 року. В 2022 році в перекладі на російську мову Олексія Давтяна вийшла книга Д. Гвіздаланки «Мечислав Вайнберг – композитор трьох світів». В цьому виданні вперше повно та всебічно представлені життя та доля видатного композитора ХХ століття.

В грудні 2019 року в Москві відбулася науково-практична конференція «Доля та творчість М.С. Вайнберга. До 100-річчя від дня народження». В рамках цього проекту пройшли концерти в різних концертних залах – філармонії, Єврейському музеї у Центрі Толерантності, Посольстві Республіки Польща в Москві, Бетховенському залі Великого театру Росії – де прозвучали різні камерно-інструментальні твори Вайнберга, а також Дванадцять п'єс для флейти та струнного оркестра, Концертно для віолончелі та струнного оркестра та Четверта камерна симфонія. На конференції в Державному інституті мистецтвознавства були представлені різноаспектні доклади, продемонстровані цінні архівні матеріали: аудіозапис розмови Вайнберга з М. Якобувим 1994 року, аудіозапис виконання Вайнбергом фрагментів опери «Пасажирка», відеозапис Вайнберга з О. Рахальською, вдовою композитора. Там же відбулася презентація книги Л. Нікітіної «Мечислав Вайнберг. По сторінках життя через документи, спогади та дослідження».

Лібретто опери «Портрет» було написано у 1979 році. Автор, музикознавець Олександр Медведєв, створив для нього посвяту: «Світлої пам'яті Дм. Дм. Шостаковича, з ініціативи якого ця робота була розпочата в Ленінграді 18 березня 1975 року». Однак Шостакович не встиг здійснити свій задум.

Опера «Портрет» була написана Вайнбергом і поставлена з великим успіхом в Брно в 1983 році. Перша постановка скороченої версії відбулася в 1992 році в Москві у виконанні Московської камерної опери.

Гоголівська повість «Портрет» має дві редакції. Перша відноситься до 1833–1834 років, опублікована у збірці повістей «Арабески» (1835). Друга редакція написана на рубежі 1841 та 1842 років та увійшла у третю книгу «Сучасника» за 1842 рік. Основна відмінність між редакціями пов'язана зі зняттям прямолінійності у подачі теми спокушання художника дияволом, у перенесенні у другій редакції, в порівнянні з першою, акцентів із зовнішнього – тобто такої можливої взаємодії між ними (як між героями твору), занадто очевидної для Гоголя, на внутрішнє – сферу переживань героя: «Чорт не потребує того, щоб прийти ззовні. Він сховався в нас самих і лише чекає на можливість, щоб здобути над нами владу» [8, с. 70]. У фіналі повісті портрет зникає, але десь і далі продовжує впливати на людей.

«Портрет» М. Гоголя, за думкою В. Баля, є важливим явищем історико-літературного процесу певного періоду [4, с. 13]. Тема «живого» портрету пов'язана з питаннями, актуальними для того часу взагалі, зокрема, роздумами про природу реалізму, про проблему герою твору і ролі художника в мистецтві та житті. Це мотив присутній в творчості М. Лермонтова (повість «Штосс»), К. Аксакова (повість «Вальгер Ейзенберг»), Ч. Метьюріна (роман «Мельмот Блукач»), О. Бальзака (новела «Невідомий шедевр»), Е. По (новела «Овальний портрет»), В. Ірвінга (новела «Таємничий портрет»).

Прототипом для портрету в повісті Гоголя є лихвар, що хотів зобразити себе на полотні, і отримати, таким чином, безсмертя. Зображення людини у Гоголя постає способом перетворення художнього твору на живу сутність. В повісті страшні, «живі» очі дивляться з портрету на Чарткова. Лихвар спокушає художника грошима, провокує його відмовою від зростання майстерності та, відповідно, духовного зростання, постаючи «символом матеріального та бездуховного начал» [4, с. 14].



Отже, для художника, за Гоголем, є дуже важливим моральний аспект: встановлення меж між добром та злом та утримання самого себе в цих межах. Відповідно, в опері «Портрет» Вайнберга (1983) «розгортається відверта і жорстка розмова про долю художника – про вибір між кон'юнктурою, що обіцяє гроші та гучний сьогохвилинний успіх, і вільною творчістю, веденою музою. Багато в чому це особистий, біографічний сюжет, який неодноразово проживає сам Вайнберг» [7].

Ще один мотив повісті Гоголя, який пов'язаний з іншими «петербурзькими повістями» «Арабесок» – «Невським проспектом», «Нотатками божевільного», та «Носом» і «Шинелю», які були опубліковані і, відповідно, приєдналися до цієї «групи» пізніше – це мотив сучасного міста, як стверджує Ю. Манн, «з його гострими соціальними та етичними колізіями, зламами характерів, тривожною та примарною атмосферою» [7].

Дорота Шварцман пише, що «Портрет» в постановці Д. Паунтні був скорочений. В оригіналі, який авторка побачила у Бергенці (пост. Дж. Фулджеймса) і, тому, мала можливість порівняння, спектакль тривав близько двох годин (з двома прервами) [19].

Джон Фулджеймс, англійський режисер, керівник The Opera Group, створює з «Портрету» сатиру на світське суспільство та мистецтво, яке його «обслуговує». В сценічному оформленні імітується естетика XIX століття, використовується дзеркало (в яким відбивається диригент Росен Гергов), порожні рами (наповнюються електронним змістом або оживають, використанням відео), роковий портрет (оживає). Поєднання концептів портрета і дзеркала викликає безліч асоціацій та зіставлень, залучає семантику відображення.

В англійського театрального і оперного режисера Д. Паунтні, стверджує Шварцман, «із трьох актів було зроблено два, але більша частина того другого стала практично однією величезною сценою смерті головного героя, що перевершує за розмірами сцену смерті Мусоргського Бориса Годунова. <...> таким чином були порушені пропорції» [19]. Перша дія відбувається в передреволюційні роки. Герої, які приходять до Чартова писати портрет, є гротесковими, але одягнені у костюми відповідно до епохи. Другий акт відбувається при сталінізмі, Чартов одягнений в сталінську форму, а на стінах розвішані портрети генералісімуса. І тут несподівано

Чартков постає в перуці а la Енді Уорхол, «знятий зблизька до того ж персонажем у білому халаті, що грає роль його музи, яку він називає Психею» [19].

І. Муравйова називає сценічну інтерпретацію Паунтні «міфогенним та актуальним гротеском». «Стара, як світ, колізія художника та натовпу, – підкреслює автор в короткій, але дуже змістовній рецензії, – перетнула межі гоголівського часу та відкрилася у просторі поп-арту ХХ століття <...> У спектаклі Паунтні з'явилися постаті Сталіна, Берії, Каддафі. Чартков опинився у фіналі Уорхолом, божевільним не від заздросів до чужого творіння, а від наркотиків та глобального творчого самознищення. Середовище спектаклю – мальовниче (порожній простір з «полотнами», що насуваються, перекинутими, немов із рам, полотнами білих стін), де вгадується і кольоровий хаос художньої палітри, і люті мазки Ван Гога, і побутові шагаловські світи (художник Дан Потра), що прориваються в небо. Тут і гоголівська демонізація – зі страшним старим, що з'являється у важкому сні Чарткову, і містичний трилер з кистями рук, що вириваються зі стін, розсипають монети, і чисто театральний гротеск з ексцентричними фігурами петербурзького натовпу. Ряжені пані та панове на котурнах, диктатори на чолі зі Сталіним, що виблискують з тиражованих портретів зловісними вогняними електричних очей, Муза, яка з'ясовує стосунки з «відступником» жбурлянням тувель і таблетками, що каламутять розум. У фіналі Муза знімає в режимі «лайф» передсмертне марення гаснучої свідомості Чарткова-Уорхола, що бурмочить безупинне: будь ласка, зараз, миттю» [9].

Інший критик вказує, що «Паунтні зробив хижачку сучасну п'єсу про художника, який змарнував свій талант, щоб стати слухняним підрядником для тих, хто має гроші чи владу. У фіналі сцену наповнюють портрети однієї людини – генералісимуса Сталіна, пильні очі якого стежать за кожним кроком жалюгідного, який виявився головним героєм «Портрету» [17].

**Висновки.** у «Портреті» Гоголь піднімає складні «питання філософії буття та мистецтва» [4]. Взагалі, портрет в історії мирового мистецтва є одним із найсуперечливіших жанрів. На портреті зображуються найбільш характерні індивідуальні риси людини: обличчя, міміка, жести, одяг, аксесуари та ін. Символічне значення портрета – відтворення самого себе як спосіб подолання швидкоплинності життя.

«Портрет» М. Гоголя, за думкою В. Баля, є важливим явищем історико-літературного процесу певного періоду [4, с. 13]. Тема «живого» портрету пов'язана з питаннями, актуальними для того часу взагалі, зокрема роздумами про природу реалізму, про проблему герою твору і ролі художника в мистецтві та житті. Зображений на портреті лихвар спокушає художника грошима, провокує його відмовою від зростання майстерності та, відповідно, духовного зростання.

Сценічне втілення Д. Паунтні гоголівського «Портрету» наближує першоджерело до історичних та соціальних реалій ХХ століття, оголює вічність теми несвободи творця, який, обслуговуючи владу, марнує свій талант і, зрештою, переживаючи розпад особистості, гине.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрютіна Н. Продолжаем отмечать столетие со дня рождения Мечислава Вайнберга. URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/beethovenhall/concert-2019-12-1-0/>.
2. Арват Н. Синтаксические доминанты повести Гоголя «Портрет». *Литература та культура Полісся*. Ніжин, 1992. Вип. 3. С. 94–110.
3. Бабурина Е., Макарова А. Современный оперный мир Мечислава Вайнберга. Дискуссия об операх композитора на форуме «Мечислав Вайнберг: возвращение». *Музыкальное обозрение*. № 4-5. 2018. URL: <https://muzobozrenie.ru/sovremennyy-j-operny-j-mir-mechislava-vajnberga/>.
4. Баль В. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: Текст и контекст. *Вестник Томского государственного университета*. 2009. № 323. С. 13–15.
5. Белинский В. О русской повести и повестях г. Гоголя. URL: Lib.ru: 'Классика' /[http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml).
6. Бобровский В. Эскиз портрета. В.П. Бобровский. Статьи. Исследования. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 270–282.
7. Манн Ю. Николай Васильевич Гоголь. URL: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0200.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0200.shtml).
8. Манн Ю. Н.В. Гоголь. Тайны биографии и тайны творчества. Москва : РГГУ, 2019. 143 с.
9. Муравьева И. Короткое замыкание. В Познани поставили оперу по повести Гоголя «Портрет». *Российская газета. Федеральный выпуск*. № 10(6282). URL: <https://rg.ru/2014/01/20/portret.html>.
10. Никитина Л. Моисей (Мечислав) Вайнберг. URL: <http://litbook.ru/article/15023/>.
11. Райгородский П. Мечислав Вайнберг: жизнь, творчество, судьба. URL: <https://muzobozrenie.ru/mechislav-vajnberg-zhizn-tvorchestvo-sudba/>.
12. Самойленко Г. Микола Гоголь і Україна: енциклопедія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2020. 696 с.

13. Сазонова Л.И. Средневековый мотив богородичного чуда в повести Н.В. Гоголя «Портрет». *Славяноведение*. 2010. № 2. С. 79–89.

14. Сюй Цзыдун. Опера Го Веньцзина «Деревня волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2018. 214 с.

15. Тернова Т. Семиотика безумия в литературе русского авангарда. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2010. Вып. 45. № 21(202). С. 134–139.

16. Тюменева Г. Гоголь и музыка. Москва : Музгиз, 1966. 215 с.

17. Уцелевший из Варшавы. 8 декабря 2019 года отмечается 100 лет со дня рождения выдающегося композитора Мечислава Вайнберга. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ucelevshiy-iz-varshavy/>.

18. Marczyński J. Śpiewający Lem i czujne oczy Stalina. URL: <https://www.rp.pl/kultura/art12056731-spiewajacy-lem-i-czujne-oczy-stalina>.

19. Szwarzman D. Portret prserysowany. URL: <https://szwarzman.blog.polityka.pl/2014/01/18/portret-przerysowany/>.

20. Zalas D. Sztuka zniewolona. 'Portret' Mieczysława Wajnberga w poznańskim Teatrze Wielkim. URL: <http://meakultura.pl/artykul/sztuka-zniewolona-portret-mieczyslawa-wajnberga-w-poznanskim-teatrze-wielkim-790>.

#### REFERENCES

1. Abryutina, N. We continue to celebrate the centenary of the birth of Mieczyslaw Weinberg. URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/beethovenhall/concert-2019-12-1-0/> [in Russian].

2. Arvat, N. (1992) Syntactic dominants of Gogol's story 'Portrait'. Literature and culture Polissya. Nirzyn. Iss. 3 [in Russian].

3. Baburina, Je. Makarova A. (2018.) Contemporary operatic world of Mieczyslaw Weinberg. Discussion about the composer's operas at the forum 'Mieczyslaw Weinberg: Return'. Musical review. No. 4-5. URL: <https://muzobozrenie.ru/sovremenny-j-operny-j-mir-mechislava-vajnberga/> [in Russian].

4. Bal V. (2009) Motive of the 'living portrait' in the story of N. V. Gogol's 'Portrait': Text and context. Bulletin of Tomsk State University. 2009. No. 323 [in Russian].

5. Belinskyi, V. (1988) About the russian story and the stories of N. Gogol. URL: Lib.ru: 'Классика' /[http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml) [in Russian].

6. Bobrovskyi, V. (1990) Sketch for a portrait. V. Bobrovskyi. Studies of different years. Moscow: Soviet composer [in Russian].

7. Mann, Y. Nikolay Vasylyovych Gogol. URL: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0200.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0200.shtml) [in Russian].

8. Mann, Y. (2019) N. V. Gogol. Secrets of biography and secrets of creativity. Moscow: RSHU [in Russian].

9. Muravyova, I. Short circuit. An opera based on Gogol's story 'Portrait' was staged in Poznań. Russian newspaper. Federal release. No. 10 (6282) URL: <https://rg.ru/2014/01/20/portret.html> [in Russian].

10. Nikitina, L. Moisey (Mieczyslaw) Wainberg. URL: <http://litbook.ru/article/15023/> [in Russian].

11. Raygorodskiy, P. Mieczyslaw Weinberg: life, creativity, destiny. URL: <https://muzobozrenie.ru/mechislav-vajnberg-zhizn-tvorchestvo-sudba/> [in Russian].

12. Samoylenko, G. (2020) Mykola Gogol and Ukraine: encyclopedia. Nizhyn: Nizhyn Gogol State University [in Ukrainian].

13. Sazonova, L. (2010) Medieval motive of the miracle of the Mother of God in N. V. Gogol's story 'Portrait'. Slavic studies. № 2 [in Russian].

14. Siui, Tszhydun (2018) Guo Wenjing 's opera 'Wolf Cub Village' in the aspect of world musical hogoliana: dis. ... Candidate of Arts [in Russian].

15. Ternova, T. (2010) Semiotics of madness in the literature of the Russian avant-garde. Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philology. Art criticism. Iss. 45. № 21 (202) [in Russian].

16. Tiuneniev, G. (1966) Gogol and music. Moscow: Muzgiz [in Russian].

17. Survivor from Warsaw. 8<sup>th</sup> December 2019 marks the 100th anniversary of the birth of the outstanding composer Mieczyslaw Weinberg. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ucelevshiy-iz-varshavy/> [in Russian].

18. Marczyński J. Śpiewający Lem i czujne oczy Stalina. URL: <https://www.rp.pl/kultura/art12056731-spiewajacy-lem-i-czujne-oczy-stalina> [in Polish].

19. Szwarzman D. Portret przerysowany. URL: <https://szwarzman.blog.polityka.pl/2014/01/18/portret-przerysowany/> [in Polish].

20. Zalas, D. Sztuka zniewolona. 'Portret' Mieczysława Wajnerberga w poznańskim Teatrze Wielkim. URL: <http://meakultura.pl/artikul/sztuka-zniewolona-portret-mieczyslawa-wajnerberga-w-poznanskim-teatrze-wielkim-79> [in Polish].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 378.013

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-6>

*Ольга Вадимівна Оганезова-Григоренко*

*ORCID: 0000-0003-3359-459X*

*доктор мистецтвознавства, професор,  
проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
oganezova5olga@gmail.com*

### «ЕЛАСТИЧНІСТЬ ЕГО» – СПЕЦИФІКА ЗАГАЛЬНОЇ ОБДАРОВАНОСТІ АРТИСТА МЮЗИКЛУ

**Мета роботи** – виявити сутність та специфіку загальної обдарованості артиста мюзиклу в руслі концепції автопоезису живих систем. **Методологія** дослідження спирається на загально-філософські методи – аналіз, синтез, обґрунтування; практичні методи – зіставлення, спостереження, узгодження практичного досвіду. Системний підхід надає можливість усвідомити та узгодити творчий досвід та наукові дослідження в обґрунтуванні питомої ваги когнітивного та емоційного інтелекту в професійному процесі артиста мюзиклу, що логічно пояснює «еластичність его» артиста мюзиклу як механізм розшифрування інтонаційної семантики авторського музичного матеріалу. **Наукова новизна:** сформульовано поняття «еластичність его» артиста мюзиклу з огляду на автопоезність творчого процесу та автопоезність свідомості артиста, виявлено аспекти емоційного інтелекту артиста мюзиклу, проаналізовано механізм спільної роботи когнітивного та емоційного інтелекту артиста мюзиклу як підґрунтя для успішної професійної діяльності. **Висновки.** Для артиста мюзиклу емоційний та когнітивний інтелект – операційні інструменти, взаємодія яких пов'язує первісне музичне враження із подальшим свідомим професійним алгоритмом. Термін «еластичність его» ми запроваджуємо тому, що взаємодію когнітивного та емоційного інтелекту не розділяємо на

етапи, а вважаємо єдиною свідомо-позасвідомою сутністю загальної обдарованості, що дозволяє артисту успішно реалізуватись у творчій діяльності. З огляду на автопоезність творчого процесу артиста мюзиклу «еластичність его» розуміємо як операційну властивість загальної обдарованості артиста, що передбачає специфічну когнітивно-емоційну якість дієвих зв'язків між складовими частинами структури таланту артиста мюзиклу. «Еластичність его» вважаємо проявом автопоезності свідомості артиста.

**Ключові слова:** когнітивний інтелект, емоційний інтелект, артист мюзиклу, загальна обдарованість.

*Ohanezova-Hryhorenko Olha Vadymivna, Doctor Degree in Arts, Professor, Vice-Rector for Educational and Scientific-Pedagogical Work of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**“Ego Elasticity” is the specificity of a musical artist’s overall talent**

**The purpose of the work** is to reveal the essence and specifics of the general talent of the musical artist in line with the concept of autopoeisis of living systems. **The research methodology** is based on general philosophical methods – analysis, synthesis, substantiation; practical methods – comparison, observation, coordination of practical experience. A systematic approach provides an opportunity to understand and reconcile creative experience and research in substantiating the share of cognitive and emotional intelligence in the professional process of a musical artist, which logically explains the ‘elasticity’ of the musical artist as a mechanism for deciphering the intonation semantics of authorial musical material. **Scientific novelty:** the concept of ‘elasticity of the ego’ of the musical artist is formulated in view of the self-driving creative process and self-driving consciousness of the artist, aspects of emotional intelligence of the musical artist are revealed, the mechanism of cognitive and emotional intelligence of the musical artist is analyzed.

**Conclusions:** For the artist of the musical, emotional and cognitive intelligence are operational tools that interact with the original musical impression with a further conscious professional algorithm. The term ‘ego elasticity’ is introduced because we do not divide the interaction of cognitive and emotional intelligence into stages, but consider it the only conscious and unconscious essence of the general talent that allows the artist to be successfully implemented in creative activity. Given the auto-poetic nature of the musical artist’s creative process, ‘ego elasticity’ is understood as an operational property of the artist’s overall talent, which implies a specific cognitive-emotional quality of effective relationships between the components of the musical artist’s talent structure. Ego elasticity is considered a manifestation of the artist’s self-poetic nature.

**Key words:** cognitive intelligence, emotional intelligence, musical artist, general talent.

**Актуальність теми.** Самовідтворення є визначальним процесом творчого життя артиста. Причому процес самовибудовування себе як особистості-професіонала у творчих професіях,

особливо в артистичних, триває усе життя. Протягом всього життя артист та музикант відкривають для себе все нові таємниці професії, мабуть, ніколи не осягаючи її до кінця. Можливо, саме у цьому є одна з найпривабливіших рис творчого процесу – він є нескінченним. Артист все життя, протягом всієї професійної кар'єри постійно проводить внутрішню роботу, спрямовану як свідомо – на підвищення рівня своєї конкурентоспроможності у середовищі, так і позасвідомо – на задоволення свого «творчого голоду».

Н.Ф. Рождественська акцентує, що потенціал формування професійних або спеціальних здатностей закладено у загальних здібностях до засвоєння людської культури. На думку вченої, спеціальні здатності до акторської діяльності, а саме здатність до сценічного перевтілення та сценічна виразність не існують у відриві від загальної обдарованості людини, від визначених властивостей особистості, що забезпечують розвиток здібностей, або, навпаки, суттєво їм заважають. Становлення особистості у процесі професійного навчання передбачає зростання здатності узагальнення, ускладнення функцій, зростання свідомості та самосвідомості, досвіду, об'єму діяльності, ініціативи та самостійності. Н.Ф. Рождественська говорить про творчу обдарованість як про здатність до саморегуляції, розуміючи під цим високий ступінь активності та працездатності людини (стійкість до перешкод), пластичність у виборі мети та у практиці її досягнення. На думку вченої, великого значення у професійній творчій діяльності мають «й рівень розвитку пізнавальних процесів психіки (сприйняття, уявлення, мислення), й емоційно-вольова забезпеченість діяльності, й ті властивості особистості, що «працюють» на професію... важливою є не тільки наявність спеціальних здібностей, але й той ґрунт, на якому вони виростають» [7, с. 58]. З огляду на зазначене ґрунтом, на якому виростають спеціальні здібності, вважаємо загальну обдарованість, яка в артиста мюзиклу має свої специфічні ознаки.

**Мета дослідження** – виявити сутність та специфіку загальної обдарованості артиста мюзиклу в руслі концепції автопоезису живих систем.

**Наукова новизна** – сформульоване поняття «еластичність его» артиста мюзиклу з огляду на автопоезність творчого процесу та автопоезність свідомості артиста, виявлено аспекти емоційного інтелекту артиста мюзиклу, проаналізовано механізм спільної роботи когнітивного та емоційного інтелекту артиста мюзиклу як підґрунтя для успішної професійної діяльності.



**Викладення основного матеріалу.** Досвід викладацької та виконавської практики показує, що якщо навіть виражені спеціальні здібності (наприклад, надзвичайний голос) не дані людині у поєднанні із загальною обдарованістю, майже завжди можна прогнозувати її професійну безперспективність. Підтвердження своїх думок знаходимо у висновках досліджень багатьох вчених: Б.М. Теплова, який розглядав загальні здібності як індивідуальні особливості людини, котрі на зводяться до вмінь та навичок, але обумовлюють легкість та швидкість навчання прийомам діяльності; В.Д. Шадрикова, який визначав загальні здібності у своєрідності засвоєння та реалізації тієї чи іншої діяльності; Б.Г. Ананьєва, який вважав, що спеціальні здібності пов'язані з загальною обдарованістю генетично та структурно; А.С. Шведерського, який також наполягав, що у структурі таланту домінуюче значення має загальна обдарованість особистості артиста, а не спеціальні здібності [6, с. 693; 9, с. 67–75]. Отже, загальну обдарованість психологи трактують як основу розвитку спеціальних здібностей.

Концепція автопоезису дозволяє по-новому підійти до проблеми ефективності керування розвитком складних живих систем, у тому числі у когнітивному аспекті [4], а когнітивною галуззю автопоезної системи «артист мюзиклу» вважаємо творчу діяльність.

З огляду на зазначене наголошуємо, що здатність артиста до когнітивної діяльності, у тому числі на рівні виховання професійних навичок, визначає певне змістове наповнення загальної обдарованості.

Завдяки дослідженням Д. Гілфорда, Е. Торренса, Л.Б. Богоявленської та ін. у психології закріпилося уявлення про два види загальної обдарованості: інтелектуальний та творчий [6, с. 453]. Ми не заглиблюємось в аналіз цих типів, але відзначимо, що в артиста мюзиклу, на нашу думку, загальна обдарованість відзначена активною взаємодією когнітивного та емоційного аспектів обробки інформації. Цю особливість П.В. Симонів назвав «мистецькою потребою пізнання» та визначив як «обов'язкову компоненту обдарованості та потенційної придатності до професійного заняття мистецтвом» [8, с. 174].

Таке розуміння має свої підстави, тому що виконавський талант артиста, який, у порівнянні з іншими людьми, є «більш обдарованим в озвучуванні «мудрості позасвідомого», передбачає наявність головної обдарованості – природного

емоційного розуму, «природженого налаштування на голос серця – мову емоцій» [3, с. 111].

Враховуючи те, що автопоезис (самоорганізація) живої системи відбувається тільки у тому напрямку та «ареалі», котрий задано біологічними характеристиками системи [2], що завдяки психофізичним властивостям системи у неї немає шансу переміститися до іншої когнітивної галузі [5, с. 14–16], в артиста мюзиклу загальна обдарованість придбає специфічні ознаки: йдеться про наявність «всередині» загальної обдарованості (як основи розвитку спеціальних здібностей) емоційного та когнітивного інтелектів, взаємодію яких американський психолог Деніел Гоулман [3] вважає важливішою складовою професійної успішності особистості (здатності автопоезної системи досягти свого атрактора – акме).

Основою емоційного інтелекту Д. Гоулман визначає емоційний розум, з природжених здібностей якого виходять похідні психологічні пристосування успішності, які він називає емоційним інтелектом та загалом розглядає як природжену, але й здатну до розвитку, здібність, що допомагає у соціалізації та кар'єробудуванні. Отже, автор розуміє емоційний розум як задатки, а емоційний інтелект – як здібності, сформовані на основі задатків. У контексті проблематики дослідження ми акцентуємо увагу на емоційному інтелекті як на похідній емоційного розуму та не розділяємо ці поняття.

Емоційний інтелект, на нашу думку, є виключно важливою якістю психічної організації артиста мюзиклу. Його можна вважати інструментом первісного впізнання музичного враження, що дозволяє артисту безпомилково «зчитувати» емоційну інформацію з музики. З огляду на те, що емоційний розум значно швидший, ніж розум раціональний [3, с. 508], здатність артиста «впізнавати емоційну реальність миттєво, на рівні інтуїтивного сприйняття» [3, с. 510] пояснює розуміння алгоритму розшифровування авторської інформації як механізму усвідомлення первісного позасвідомого музичного враження. З огляду на зазначене вважаємо, що емоційний інтелект надає артисту можливості миттєво відчувати загальну атмосферу музичного номеру та музичну атмосферу ролі у номері. Акцентуємо, що саме у музичних номерах, а не у драматичних сценах, відбувається головне смислове перетворення внутрішнього стану персонажа, а «керовані емоційним міркуванням дії, мають

потужну енергетичну складову» [3, с. 509]. Це опосередковано доказує, що у жанрі мюзиклу саме музичні номери є емоційною вершиною – згустком «внутрішньої дії» персонажа.

Для професійної діяльності артиста мюзиклу змичка «емоція – дія» є полем здійснення акторського алгоритму, у тому числі й реалізації важливішої первісної складової частини: емоція, народжена музичним враженням, усвідомлюється артистом для подальшої професійної дії. Отже, наскільки артист здатен використовувати механізми реакцій емоційного розуму у професійній роботі, настільки він здатен взагалі до акторсько-музичної діяльності.

Підтвердження своїм висновкам знаходимо у психолога Уолтера Мішелла, який, досліджуючи природу самоконтролю, виявив роль емоційного інтелекту як фактору, що визначає ефективність використання людьми своїх розумових здібностей [3, с. 160].

Ці висновки підтверджують наявність взаємозв'язку та взаємодії розуму та почуттів, що для професійного артиста має особливий зміст та технологію зрощення. Артист доносить до глядача думки за допомогою емоцій, які, у свою чергу, повинні бути «надісланими» через чітку професійну мову, засновану на усвідомленому технологічному процесі. Якість сполучення та взаємопроникнення почуттів та розуму в артистичній професії є важливою як ніде – «когнітивна модель є збідненим образом розуму, вона нездатна пояснити бурхливий ріст почуттів, що надають 'родзинку' інтелекту» [3, с. 88].

З праці Д. Гоулмана [3, с. 91–93] дізнаємося про п'ять головних аспектів емоційного інтелекту, з котрих ми фокусуємо увагу на потрібних саме артистові мюзиклу та роз'яснюємо їх сутність:

Самосвідомість – розпізнання будь-якого почуття – наріжний камінь емоційного інтелекту. Відносно артиста мюзиклу це «знання своїх емоцій», здатність у музичному враженні інтуїтивно, обминаючи процес аналізу та роздумів, «ухопити» потрібну емоцію та «впізнати» її.

Керування емоціями – здатність, заснована на самоусвідомленні. Цей аспект емоційного інтелекту відповідає за професійний розподіл емоційного супроводу «внутрішньої дії» персонажа. Це здатність артиста розподіляти на сцені «проживання» глобальної емоції, отриманої під впливом музики, обґрунтовано, логічно та докладно: з «входженням» у цей стан,

«виправданням» його, «життям у ньому», трансформаціями стану у визначеному часовому відрізку, логічним «виходом» з емоції, що, згідно із синергетичним світобаченням, є початком входу вже в інший стан, в іншу емоцію.

Мотивування самого себе, здатність привести себе у стан «натхнення». Цей аспект, на нашу думку, є тісно переплеченим з інтенсивністю творчої домінанти та наявністю професійної волі.

Розпізнавання емоцій інших людей – емпатія, що базується на самоусвідомленні. Цей аспект емоційного інтелекту допомагає у партнерському спілкуванні на сцені. У творчому процесі на сцені артисти реагують на партнера не «завченими емоціями», що набуті у репетиційному процесі, а емоціями народженими «тут і тепер». Але ці емоції народжуються не тільки у процесі проживання ролі-образу самим артистом, але й у процесі реакції на партнера, який теж проживає свою роль-образ, і теж завжди по-іншому. Тобто артист інтуїтивно відгадує емоції партнера, а вже на базі «несподіваності» цих емоцій народжує свої «свіжі», незаплановані емоції, але паралельно усвідомлюючи їх та спрямовуючи у потрібному для розвитку ролі-образу напрямку.

Вміле поведження із чужими емоціями. Частково цей аспект емоційного інтелекту перегукується з попереднім, але, на наш погляд, його особливістю є емоційна чутливість до помилок у сценічному виконанні. В усвідомленні та здатності до корегування проявляється професійна воля артиста. Це вміння допомагає розпізнати та скорегувати «емоційне посилення» партнера, підтримати, якщо партнер не в змозі цього зробити, енергетичну атмосферу сцени, потрібну експресію сценічної дії за рахунок тільки своїх емоційних та енергетичних резервів.

Таким чином, у професійному алгоритмі артиста мюзиклу емоційний інтелект, у певному розумінні, є підґрунтям вживання когнітивного інтелекту. Підтвердження своїм висновкам знаходимо у Д. Гоулмана, який визначає два шляхи-засоби виникнення емоцій – швидкий та повільний, один через безпосереднє сприйняття, інший через усвідомлення [3, с. 512]. Обидва ці засоби артист використовує у професійному алгоритмі: музичне враження народжує емоцію, яку творчий апарат артиста повинен усвідомити, перевірити на собі, змоделювати, трансформувати первісну емоцію у «вірну та потрібну» для ролі-образу.

Звертаємо увагу ще на одну властивість емоційного інтелекту – йому притаманна асоціативна логіка [3, с. 513]. Отже, саме емоційний інтелект «користується» позасвідомими резервуарами емоційної пам'яті, яку Д. Гоулман називає «селективною» [3, с. 517], акцентуючи, таким чином, увагу на її функції відбору емоційної інформації. Отже, можемо дійти висновку, що професійна діяльність артиста – переплетення розуму та емоцій на свідомому та позасвідомому рівні, їх взаємне народження: «У танці почуття та думки емоційна здатність керує нашими моментальними рішеннями та, діючи разом із раціональним розумом, вмикає – або вимикає – власне мислення» [3, с. 69].

З огляду на вищевикладене, взаємодію пізнання – когнітивного інтелекту та почуттів – емоційного інтелекту в артиста мюзиклу визначаємо як «еластичність его» (термін Джека Блока) [3, с. 560]. Навіть лексичне значення цього терміна точніше за всіх відображає специфіку загальної обдарованості артиста мюзиклу. На нашу думку, термін «еластичність его» відображає сутність процесу перетворення думки у почуття та почуття у думку, що є певним алгоритмом та загальною метою артистичної діяльності.

«Еластичність его» як специфічна властивість загальної обдарованості артиста мюзиклу обґрунтовує певні принципи професійної артистичної освіти, де величезну роль відіграють самоусвідомлення та емпатія як механізми набуття та закріплення професійних навичок-рефлексів. Так, наприклад, механізм вокального навчання передбачає пошук вірного звуку, в тому числі й методом емоційного впливу – асоціації, художнього порівняння, провокації певного емоційного стану. За допомогою таких пристосувань педагог змушує голосовий апарат студента працювати у потрібному режимі – отримувати визначеної якості вокальний звук. Далі емоційний інтелект студента «віддає керування» когнітивному інтелекту, котрий аналізує отриманий звук з точки зору м'язових дій та закріплює його. Отже, швидкість та якість навчання творчої особистості артиста мюзиклу залежать від «еластичності его» – ступеня розвитку взаємодії його емоційного та когнітивного інтелектів. Емоційний інтелект відшукує, а когнітивний аналізує та запам'ятовує. Таким самим чином працює цей механізм у професійному акторському алгоритмі: роздум, аналіз народжує вірну емоцію, та навпаки, особливо в артистів зрілих, із «розім'ятим» психофізичним апаратом,

часто емоція сама народжує потрібну думку. У цьому контексті «еластичність его» можна трактувати як артистичну інтуїцію – певний метафізичний сплав емоційного та розумового досвіду, на фоні якого можливі інтуїтивні осяяння.

В артиста мюзиклу «еластичність его» взагалі пояснює загальний механізм розшифровування інтонаційної семантики авторського матеріалу. Емоційний інтелект впізнає емоцію, яка виникає під впливом музичного враження, а когнітивний інтелект цю інтуїтивну емоцію усвідомлює. Цей механізм відображує операційний алгоритм самодіалогу свідомості артиста мюзиклу як професійно-особистісного фактору автопоезису.

Опосередковане підтвердження своїм висновкам знаходимо у міркуваннях Д. Гουλмана, на думку якого у потоці натхнення емоції, «налаштовані на вирішення насущного завдання», свідомо «спрямовуються у потрібне русло» [3, с. 173–174]. Але вчений наголошує, що натхнення не виходить за межі можливого для даної людини, а «виникає там, де навички та вміння добре відпрацьовані, а рефлекторні дуги діють найбільш ефективно» [3, с. 177]. Ці ж висновки знаходимо у М.П. Блінової, на думку якої парціальність (специфічна система особливих здібностей) не тільки зумовлює верховенство тієї чи іншої системи зв'язків над іншими, а відбивається на темпах вироблення рефлексів (у нашому випадку професійних навичок артиста мюзиклу) та на ступені міцності цих рефлексів [1, с. 128].

Таким чином, логічним є висновок про те, що для того, щоб парціальні здібності артиста мюзиклу разом «спрацювали» у потрібному напрямку, загальна обдарованість артиста повинна мати визначену специфіку, якої потребує своєрідний когнітивно-емоційний зміст артистичного процесу.

**Висновки.** Для артиста мюзиклу емоційний та когнітивний інтелект – операційні інструменти, взаємодія яких пов'язує первісне музичне враження із подальшим свідомим професійним алгоритмом. Термін «еластичність его» ми запроваджуємо тому, що взаємодію когнітивного та емоційного інтелекту не розділяємо на етапи, а вважаємо єдиною свідомо-позасвідомою сутністю загальної обдарованості, що дозволяє артисту успішно реалізуватись у творчій діяльності. З огляду на автопоезність творчого процесу артиста мюзиклу «еластичність его» розуміємо як операційну властивість загальної обдарованості артиста, що передбачає специфічну когнітивно-емоційну якість дієвих зв'язків між складовими частинами

структури таланту артиста мюзиклу. «Еластичність его» вважаємо проявом автопоезності свідомості артиста.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-е, 1974. 142 с.
2. Варела Ф., Матурана У. Древо познания. Биологические корни человеческого познания / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.
3. Гоулман Д. Эмоциональный интеллект. Почему он может значить больше, чем IQ / Пер. с англ. А.П. Исаевой. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2013. 560 с.
4. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. Москва : Книжный дом «Либроком», 2010. 256 с.
5. Ласицкая Э.В. Концепция автопоезиса: бытие, познание, деятельность. *Известия Саратовского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика*. 2011. Т. 2, вып. 4. С. 14–16.
6. Психология : полный энциклопедический справочник / Сост. и общ. ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2007. 896 с.
7. Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. Ленинград : Наука, 1980. 285 с.
8. Симонов П.В. Эмоциональный мозг : монография. Москва : Наука, 1981. 216 с.
9. Шведерский А.С. Можно ли учить тому, чему нельзя научить? *Диагностика и развитие художественной одаренности*. Санкт-Петербург, 1992. С. 67–75.

### REFERENCES

1. Blynova, M.P. (1974) Musical creativity and patterns of higher nervous activity. L.: Music [in Russian].
2. Varela F., Maturana U. (2001) Tree of knowledge. Biological roots of human cognition. M.: Progress Tradition[in Russian].
3. Goleman D. (2013). Emotional intelligence. Why can it mean more than IQ. M.: Mann, Ivanov and Ferber [in Russian].
4. Knyazeva H.N., Kurdyumov S.P. (2010) The bases of synergetics. Synergetic worldview. *Ed. 3rd, add.* M.: Book house 'Librocom'[in Russian].
5. Lasickaya E.V. (2011) The concept of autopoiesis: being, cognition, activity. *Bulletin of the Saratov University. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy*. Vol. 2.(pp. 14–16) [in Russian].
6. Psychology: a complete encyclopedic reference. (2007). SPb.: Prime Euroznak. [in Russian].
7. Psychology of the processes of artistic creation. (1980). L.: Nauka, [in Russian].
8. Simonov P.V. (1981) Emotional brain: a monograph. M.: Science [in Russian].
9. Shvedersky A.S. (1992) Is it possible to teach what cannot be taught? *Diagnosis and development of artistic talent*. St. Petersburg. P. 67–75 [in Russian].

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7>

**Ганна Сергіївна Савченко**  
ORCID: 0000-0002-9845-0450

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

## ОБҐРУНТУВАННЯ СПЕЦИФІКИ ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

**Мета статті** — осягнути обсяг поняття «оркестрове мислення» і запропонувати його наукову дефініцію. **Наукова новизна** полягає: 1) в обґрунтуванні оркестрового мислення як складного багатовимірного явища, яке здатне відбити культурно-світоглядні й аксіологічні парадигми, що дозволяє трактувати його не тільки в технічному аспекті, а й у світоглядному, художньо-естетичному, філософському, іншими словами, в площині духовного буття особистості; 2) у формулюванні наукової дефініції поняття «оркестрове мислення». **Методологічними** засадами дослідження є системний, інтегруючий, аналітичний, функціональний методи. **Висновки.** Достатня розробленість проблематики, пов'язаної з музичним мисленням, не означає її вичерпаності. До малодослідженої теми належить оркестрове мислення, пізнання якого в аспекті світоглядних настанов культури-контексту дозволяє зацентрувати увагу не тільки на технічному аспекті оркестрування, а й порушити питання про його детермінованість смислами і настановами культури-контексту, а також його здатність відбити універсалії певного типу мислення. Пропонуємо в такому аспекті визначення поняття: оркестрове мислення — це засіб пізнання і відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні і духовні складники, аксіологічну систему), засіб втілення смислових універсалій культури-контексту та моделювання системи стосунків суб'єкта до світу через оркестрування як темброво-фактурне інтонування, що здійснюється у просторі і часі. Об'єктування цілісного уявлення про світ здійснюється у темброво-фактурній структурі твору через оркестрове письмо.

Під оркестровим письмом розумімо детерміновану оркестровим мисленням, музичною мовою композитора і загальними базовими правилами оркестрування індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів. Оркестрове письмо спрямоване на витворення



темброво-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом через функціональну взаємодію елементів оркестрової фактури.

**Ключові слова:** музичне мислення, оркестрове мислення, оркестрове письмо, оркестрування, темброво-фактурне інтонування, темброво-фактурна структура.

*Savchenko Hanna Serhiivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Composition and Orchestration of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

**Defining specifics of orchestral thinking: theoretical aspect**

**Relevance of chosen topic.** *Seemingly endless space of research devoted to musical thinking includes much lesser studied sphere of orchestral thinking. Despite problems of orchestration and orchestral style being quite discussed, that is proven by numerous scholarly works, the scholars do not pay sufficient attention to rather complicated term “orchestral thinking”, mainly concentrating their efforts on the problems of technical and artistically-aesthetical aspects of orchestration. It causes relevancy of given article.*

*The aim of the article is to comprehend term “orchestral thinking” and to suggest its scholarly definition.*

**Research novelty** of the article lies in the fact that orchestral thinking is proven to be a complex phenomenon, capable of reflecting culturally-worldview and axiological paradigms. It is in this aspect that researcher definition of this term is suggested. This approach allows to interpret orchestral thinking not only in technical aspect, but also in worldview, artistically-aesthetic, philosophic, in other words, in the realm of spiritual existence of personality.

**Methodological basis** of the research is constituted by systematic, integrative, analytical and functional methods.

**Conclusions.** *Sufficient amount of research on problems, connected with orchestral thinking does not mean that it is exhaustively studied. Orchestral thinking is relatively poorly studied topic; but its study in aspect of worldview premises of culture-context allows to draw attention not only on technical problems of orchestration, but also to formulate a problem about it being determined by meanings and premises of culture-context, as well as about its ability to reflect universals of certain type of thinking. In this aspect we suggest the following definition: orchestral thinking is a way of cognition and reflection of reality and forming holistic view on the world (human, time and space, motion, matter, material and spiritual components of existence, axiological system), a device for embodiment of culturally-contextual universals and modelling of system of relations between subject and world through orchestration and timbrally-textural intonation, which is done in space and time. Objectifying of holistic view in the world is done in timbrally-textural structure of the work through orchestral writing.*

*We understand orchestral writing as an individual system of technological devices and principles, determined by composer’s orchestral thinking, musical language and common, basic rules of orchestration. Orchestral writing is aimed at realisation of timbral and textural structure of the work, conditioned*

*by style, genre and artistic idea through functional interaction of elements constituting orchestral texture.*

**Key words:** *musical thinking, orchestral thinking, orchestral writing, orchestration, timbrally-textural intonation, timbral and textual structure.*

**Актуальність теми дослідження.** Музичне мислення є багатоглядною і, напевно, невичерпною темою. У науковому просторі вона не втрачає своєї актуальності через декілька чинників. По-перше, через прагнення самопізнання людини, котре є невід’ємною її властивістю як істоти соціальної й мислячої, такої, яка динамічно і гнучко еволюціонує в постійно змінюваному історичному, соціальному і культурному контекстах. По-друге, через мультидисциплінарність, без якої дослідження проблем мислення загалом і музичного зокрема виявляється фрагментарним і обмеженим, і яка є сталою характеристикою сучасної гуманітаристики. По-третє, через людиноцентриську орієнтацію сучасного гуманітарного знання, метою якого є пізнання духовної сутності людини. У проєкції на музикознавство це означає проникнення у найбільш високі і найтонші сфери духовного буття шляхом дослідження музичних текстів, в яких мовою музики зашифровується знання про людину і порушується споконвічне питання: «Що є людина?». Як цілком справедливо зауважує О. Самойленко, «музикознавство входить нині до першого ряду гуманітарних наук, присвячених розкриттю явища смислової прецедентності людської свідомості, людського життя» [18, с. 5]. Ще однією причиною інтересу до питань музичного мислення можна назвати композиторську практику XX–XXI ст., специфіка якої вимагає осягнення її не тільки в технічному, а й на мисленневому, концептуальному, філософському аспектах. Можемо твердити, що проблеми мислення не втратять актуальності, поки існує людина і людство.

У неосяжному просторі наукової літератури, присвяченій музичному мисленню, існує малодосліджена сфера оркестрового мислення. Попри те, що питання оркестрування і оркестрового стилю є досить розробленими, про що свідчать численні наукові праці, науковці не приділяють належної уваги узагальнюючому складному поняттю «оркестрове мислення», концентруючись переважно на питаннях, які здебільшого стосуються технічних і художньо-естетичних аспектів оркестрування. Це зумовлює актуальність цієї статті.

**Метою** її є прагнення досягнути обсяг поняття «оркестрове мислення» і запропонувати його наукову дефініцію.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що оркестрове мислення обґрунтовується як складне багатовимірне явище, яке здатне відбити культурно-світоглядні й аксіологічні парадигми. Саме в цьому аспекті пропонується наукова дефініція досліджуваного поняття. Такий підхід дозволяє трактувати оркестрове мислення не тільки в технічному аспекті, а й у світоглядному, художньо-естетичному, філософському, іншими словами, в площині духовного буття особистості.

**Методологічними** засадами дослідження є системний, інтегруючий, аналітичний, функціональний методи.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми музичного мислення досліджуються у різних напрямках<sup>1</sup>: семіотично-соціологічному (О. Сохор [19]), системно-семіотичному (М. Арановський [1], М. Бонфельд [3], Д. Малий [12]), системному (І. Котляревський [11]), логіко-конструктивному (І. Пясковський [16; 17]), філософському (В. Медушевський [14]), такому, що спирається на теорію інтонації (В. Москаленко [15], Л. Дис [7], Г. Єлістратова [8]) тощо.

Поняття «оркестрове мислення» розглянуто в монографії С. Коробецької [10]. Воно трактується як комплексне, котре пов'язане із музичним мисленням, художнім мисленням (специфічним різновидом якого воно є) і мисленням взагалі [10, с. 25–26]. Дослідниця надає два визначення поняття: у широкому та вузькому розумінні. У широкому – «це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразними засобами, зумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям особистості» [10, с. 26]. У другому під оркестровим мисленням авторка розуміє «психічну діяльність композитора, спрямовану на втілення творчого задуму тембро-оркестровими засобами» [10, с. 26].

Схоже визначення оркестрового мислення (у тісному розумінні) можна знайти у дисертації С. Бородавкіна: оркестрове мислення – це «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднання виконавців» [5, с. 7].

<sup>1</sup> Запропонована класифікація є робочою.

Наведені визначення цілком мають рацію. Вони лаконічні і ємні, в них відбиваються технічний і художній аспекти. Однак у визначенні, запропонованому С. Коробецькою у широкому значенні, зв'язок із культурою-контекстом накреслений лише пунктирно, проте не розкритий у всій повноті складників.

Не ставлячи за мету огляд і аналіз всіх наявних концепцій музичного мислення, зацентруємо увагу на тих взаємозумовлених теоретичних положеннях, які у контексті цієї роботи становлять науковий базис обґрунтування специфіки оркестрового мислення.

**Виклад основного матеріалу.** 1. Мислення є цілісним і нероздільним за своєю природою і в своїй основі [7; 11]. «Цілісність мислення забезпечується спільністю його форм для всіх сфер застосування» [11, с. 29]. «Розумова (мисленнева) діяльність – єдина схема. Відмінності полягають у змістовій наповненості операцій, в їх цільовій спрямованості» [7, с. 37]. Композитор у процесі творчості послуговується предметно-інструментальним, образним і абстрактно-логічним видами мислення, що споріднює музичну творчість з науковим або технічним [19, с. 61–62]. Наведені твердження про цілісність мислення усувають категоричне протиставлення художнього (музичного) і наукового мислення за умов усвідомлення їхньої специфіки. Теза про цілісність мислення пояснює нероздільну єдність емоційного і раціонального начал [8, с. 10]; діалектичної взаємодії логічного і художнього в музичному мисленні [16, с. 21–23]; наявності в ньому «конструктивного боку» [19, с. 61]. «Створюючи музичний твір, композитор вирішує мисленнєві завдання, певною мірою аналогічні завданням вченого, конструктора, творця в будь-якій іншій сфері» [19, с. 61].

2. Мислення, у тому числі музичне, є засобом (інструментом) пізнання і відбиття дійсності [7, с. 36; 8, с. 4]; засобом відбиття «наявності людської думки», що дає підстави трактувати музику як аналог мисленнєвого процесу, розглядати музику як мислення [3, с. 129].

Музичне мислення є особливим видом художнього мислення [3, с. 128; 8, с. 3; 19, с. 59], специфіка якого зумовлена:

а) інтонаційною природою музичного мистецтва. «Інтонація є основною категорією музичного мислення» [8, с. 7]. «Музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними

уявленнями...» [15, с. 36]; «Музичне мислення можна уявити як процес моделювання системи стосунків суб'єкта до реальної дійсності, який реалізується в інтонуванні» [7, с. 39];

б) образною [7; 8; 11 та ін.], відображальною (відтворювальною) і виражальною природою будь-якого мистецтва, у тому числі музичного;

в) єдністю матеріального і духовного начал, «синтезом матеріально-практичного і духовного досвіду, що фіксується усією системою мовних засобів, які залучені до процесу музичної творчості» [11, с. 34].

3. Результатом відображальної діяльності мислення у мистецтві, у тому числі в музиці, є ставлення людини до дійсності [7, с. 38], що становить його специфіку. «Через ставлення суб'єкт реконструює у своїй свідомості *всю картину цілісних уявлень про навколишній світ* (курсив мій – Г.С.)» [7, с. 38], закарбованих у художньому образі [7, с. 38], який, своєю чергою, має в музичному мистецтві звучно-інтонаційну природу, об'єктивується через інтонацію як універсалію музичного мистецтва. Інтонація в такому аспекті постає у всій повноті своїх вимірів як інтонація-мелодія, інтонація-гармонія, інтонація-фактура, інтонація-тембр.

Закцентуємо тут увагу на таких аспектах. В акті мислення формуються цілісні уявлення про дійсність, і світ постає як цілісність, навіть якщо відбувається фрагментарне його осягнення або осягнення фрагменту. Здатністю людського мислення є «домислення», «моделювання» цілого на основі частини; тому жодна змодельована «цілісність» завжди є відносною. Цю «відносність» підсилює відображальна (відтворювальна) сутність мистецтва, завдяки якій дійсність у творі мистецтва завжди постає у перетворювальному, переосмисленому вигляді в результаті мисленнєвої діяльності митця. Через це реалізується ставлення суб'єкта (митця) до дійсності, у якому постають у нероздільній єдності суб'єктивне та об'єктивне, інтелектуально-раціональне та емоційно-чуттєве.

Під цілісними уявленнями про навколишній світ будемо розуміти систему темпорально-спатіальних уявлень (уявлення про час і простір); рух і матерію; уявлення про матеріальні і духовні складники світу; про людину у всіх виявах її подвійної біологічно-соціальної природи; про аксіологічну/і систему/и, завдяки якій/яким світ олюднюється, одухотворюється.

Детермінантами визначення (формування) ставлення суб'єкта до дійсності у творі мистецтва є культура як система і тип мислення, суспільство, духовний світ самого митця. «У змісті музичного відображення реалізують себе світогляд і світовідчуття композитора, його ставлення до життя і мистецтва, його естетичні і музичні смаки і ціннісні орієнтації, які є ... індивідуальним (і зазвичай несвідомим) виявленням ідеології, психології, системи оцінок тієї чи іншої суспільної групи» [19, с. 61].

Інтонація як засіб об'єктивації системи відносин суб'єкта до оточуючої дійсності постає як багатовимірна універсальна музичного мислення, здатна акумулювати матеріальний і духовний досвід (інформацію), детермінований культурою-контекстом, соціумом, закономірностями музичної мови конкретного історичного етапу розвитку. «... Матеріал, яким оперує музичне мислення композитора, має врешті-решт соціальне походження» [19, с. 63]. «... Музичне мислення спирається на матеріал, який вироблений суспільною практикою...» [19, с. 64], додамо, є сукупним суспільним досвідом, як матеріальним, так і духовним. Під матеріальним і духовним досвідом розуміємо культурний, історичний, соціальний, художній, стильовий, жанровий; загальний і індивідуальний (названі рубрики нерівноцінні, що і окреслює багатовимірність інтонації). Так, інтонація-тембр здатна у концентрованому вигляді зберігати інформацію про тембр як епохальну, стильову, жанрову категорію.

На думку Л. Диса, інтонацію можна трактувати з точки зору акустики як «єдність просторово-часових чинників», «уся інформація, зміст музичного мистецтва структурується за допомогою абсолютно певних алгоритмів зміни простору і часу, які розуміються в їхніх реальних фізичних характеристиках» [7, с. 42]. На нашу думку, ця теза створює підґрунтя до розуміння *оркестрування* як *темброво-фактурного інтонування*<sup>2</sup>, що здійснюється у просторі і часі та моделює певні просторово-часові (спатіально-темпоральні) уявлення, що сформувались у культурі-контексті, завдяки реалізації

<sup>2</sup> Єдність тембрового і фактурного компонентів зафіксована й обґрунтована в дисертаційному дослідженні Р. Каширцева [9]. У контексті цієї статті ми констатуємо цей факт, оминаючи аспекти дотичності і суперечності з нашою науковою позицією.

темброво-фактурної структури<sup>3</sup>. Поняття «фактурна інтонація» пропонує М. Борисенко в дисертаційному дослідженні, присвяченому жанру транскрипції [4]. Фактурна інтонація розуміється авторкою як «сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [4, с. 41]. Дослідниця зосереджується насамперед на інтрамузичних процесах розгортання фактури у просторі і часі у взаємодії звукоелементів. У своєму робочому визначенні оркестрування як темброво-фактурного інтонування ми акцентуємо момент моделювання засобами оркестрування тих просторово-часових уявлень, а точніше, тих спатіально-темпоральних концептів, моделей, які склались у культурі як контексті. Таким чином, ми проблематизуємо: 1) питання зв'язку оркестрування з позамузичним контекстом; 2) відображальні (відтворюючі, моделюючі) властивості оркестрування; 3) здатність оркестрування відбити універсалії мислення, які є характерними для певної культури-контексту.

Під *інтонуванням*<sup>4</sup> розуміємо процес розгортання (об'єктивації) інтонації через різні параметри композиції, в результаті чого постає музична композиція як конструкт, структурований у часі і просторі. Інтонування передбачає структурування матеріалу у часі і просторі відповідно до певної логіки. «...

<sup>3</sup> Темброво-фактурна структура – це система горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів оркестрової фактури, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно й унікального, й типового звучання. Своєю чергою Р. Каширцев пропонує поняття «темброво-фактурна тектоніка», під якою автор розуміє систему темброво-фактурної організації в музичному часо-просторі [9, с. 135]. Воно є дотичним, проте не ідентичним нашому. В темброво-фактурній структурі нами підкреслюється ієрархічність рівнів і підсистем.

<sup>4</sup> Інтонація, інтонування, інтонаційність – не менш складні і багатозначні поняття, ніж музичне мислення. У контексті цієї статті ми пропонуємо робоче його визначення. У науковій літературі склалась ціла традиція трактування поняття «інтонація» і похідних від нього. Як приклад наведемо визначення В. Москаленка, який під музичним інтонуванням розуміє «становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки» «на підставі еталонних музичних уявлень» [15, с. 36].

У кожному з музичних явищ, будь то композиція або фактура, лад, мелодія або гармонія тощо, вертикально-горизонтальна координація є певною логіко-конструктивною висотно-часовою основою, свого роду моделлю просторово-часових відносин, нерозривний зв'язок яких зумовлюється цілісністю єдиного часо-простору» [2, с. 94]. Отже, оркестрування можна трактувати як темброво-фактурне інтонування, в якому моделюються певні просторово-часові уявлення, котрі відбуваються згідно з певною логікою (насамперед інтрамузичною) і яке детерміноване культурою-контекстом (позамузичним).

4. Мислення є онтологічним у своїй основі [14, с. 25], людина мисляча – та, яка ставить питання [14, с. 26]. Словним корелятом цьому твердженню є положення, згідно з яким мислення – це акт трансцендування, відмінний від буденної розумової діяльності, в якому розкривається повнота і таїна буття людини [13].

Відчуття повноти буття і долучення до високих духовних сфер супроводжує і акт творчості (у разі входження в духовно-емоційний резонанс – процес сприйняття твору мистецтва), хоча М. Мамардашвілі підкреслює лише зовнішню схожість між мисленнєвим актом як трансцендуванням і актом творчості, підкреслюючи вищість саме філософствування. Однак, на нашу думку, його думка стосовно того, що «мислити – це означає оперувати розрізненням між тим, що здається, і тим, що є насправді» [13, с. 67], може бути віднесена і до творчості у найвищих, найдосконаліших її проявах. У таких випадках входження в акт творчості, його переживання супроводжується у митця активізацією когнітивної і емоційно-чуттєвої сфер, загостренням інтуїції, відчуттям повноти буття і здобуття вищого знання та досвіду, в якому справжнє і хибне чітко відділені, в якому відбувається наближення до істини.

5. Оркестрове мислення – це цілісний феномен, проєкція (різновид) музичного мислення, засіб пізнання і відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні і духовні складники, аксіологічну систему), засіб моделювання системи стосунків суб'єкта до світу через *оркестрування як темброво-фактурне інтонування*, що здійснюється у просторі і часі. Об'єктування цілісного уявлення про світ здійснюється у темброво-фактурній структурі твору через оркестрове письмо.



Коротко оркестрове мислення можна визначити як здатність помислити й об'єктувати через оркестрове письмо в темброво-фактурній структурі твору цілісне уявлення про світ, смислові універсалії культури-контексту й засадничі категорії світосприйняття – час, простір, матерію, рух.

Оркестрове мислення можна розглядати в широкому діапазоні від загального до особливого як на рівні епохи, стильового напрямку, так і на рівні творчості конкретного композитора<sup>5</sup>.

З'ясуємо, який смисл ми вкладаємо у загальноживане, проте мало розроблене поняття «оркестрове письмо». Його визначення міститься в монографії С. Коробецької: «Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) – це конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки – це, по суті, правила оркестрової техніки» [10, с. 62]. Загалом погоджуйтесь з автором, пропонуємо деякі уточнення і доповнення. У наведеному визначенні, на нашу думку, дещо бракує артикуляції індивідуально-стилістичного начала, з яким письмо найчастіше пов'язується. По-друге, зацентрована увага саме на технічному аспекті, тоді як детермінованість оркестровим мисленням композитора і його музичною мовою не зафіксована.

Отже, пропонуємо власне визначення цього поняття. *Під оркестровим письмом розуміємо детерміновану оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів. Оркестрове письмо спрямоване на витворення темброво-фактурної структури твору, зумовлену стилівими, жанровими чинниками й художнім задумом через функціональну взаємодію елементів оркестрової фактури.* На нашу думку, оркестрове письмо як індивідуально-технічна система напрацьовуються композитором на основі прийомів базових (загальнономовних і загальностильових). Ступінь співвідношення загальнобазового й індивідуально-стильового

<sup>5</sup> У цьому випадку необхідно задіяти суміжне поняття «композиторське мислення», яке досліджується в багатьох наукових працях, зокрема в дисертаціях О. Вашенко [6], Д. Малога [12], де автори надають власні його дефініції [6, с. 35; 12, с. 58]. В контексті цієї статті поглиблення в проблематику композиторського мислення за мету не ставиться.

визначає міру оригінальності оркестрового письма композитора. Тому оркестрове письмо доцільно розглядати в проєкції загального та одиничного.

**Висновки.** Достатня розробленість проблематики, пов'язаної з музичним мисленням, не означає її вичерпаності. До малодослідженої теми належить оркестрове мислення, пізнання якого в аспекті світоглядних настанов культури-контексту дозволяє зацентрувати увагу не тільки на технічному аспекті оркестрування, а й порушити питання про його детермінованість смислами і настановами культури-контексту, а також його здатність відбити універсалії певного типу мислення. Пропонуємо в такому аспекті визначення поняття: оркестрове мислення – це засіб пізнання і відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні і духовні складники, аксіологічну систему), засіб втілення смислових універсалій культури-контексту та моделювання системи відношень суб'єкта до світу через *оркестрування як темброво-фактурне інтонування*, що здійснюється у просторі і часі. Об'єктування цілісного уявлення про світ здійснюється у темброво-фактурній структурі твору через оркестрове письмо.

**Перспективи дослідження.** Перспективами дослідження є виявлення універсалій оркестрового мислення в історичній еволюції від барокової доби до XXI ст.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 90–128.
2. Бондаренко Т.А. Изменчивость соотношения горизонтали и вертикали как отражение закономерностей музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 93–108.
3. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.
4. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харьков, 2005. 195 с.
5. Бородавкин С.А. Принципы оркестрового мышления И.С. Баха : дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 03. Одесса, 1998. 202 с.
6. Ващенко Е.В. Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 234 с.

7. Дыс Л.И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47.

8. Елистратова Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 24.00.01. Саранск, 2003. 23 с.

9. Каширцев Р.Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 298 с.

10. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.

11. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34.

12. Малий Д.М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.

13. Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 480 с.

14. Медушевский В.В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 18–28.

15. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

16. Пясковський І.Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 21–25.

17. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.

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

19. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.

#### REFERENCES

1. Aranovsky, M.G. (1974). Thinking, language, semantics. *Problems of musical thinking*. Moscow: Music [in Russian].
2. Bondarenko, T.A. (1989). The variability of the ratio of horizontal and vertical as a reflection of the patterns of musical thinking. *Musical thinking: essence, categories, research aspects*. Kyiv: Musical Ukraine, pp. 93–108 [in Russian].
3. Bonfeld, M.Sh. (2006). *Music: Language. Speech. Thinking. Experience of systematic research of musical art*. Sankt-Petersburg: Composer, 2006 [in Russian].

4. Borisenko, M.Yu. (2005). *Genre of transcription in the system of individual compositional style*: Thesis of the candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Borodavkin, S.A. (1998). *Principles of J.S. Bach's orchestral thinking*: Thesis of the candidate of art history: 17.00.03. Odessa [in Russian].

6. Vashchenko, E.V. (2016). *Chamber and instrumental music of Alfred Schnittke: principles of composer thinking*: Thesis of the candidate of art history: 17.00.03. Kharkov [in Russian].

7. Dys, L.I. (1989). Musical thinking as an object of research. *Musical thinking: essence, categories, research aspects*. Kyiv: Musical Ukraine, pp. 35–47 [in Russian].

8. Elistratova, G.B. (2003). *Musical thinking as a form of creative activity*: Abstract of the thesis of the candidate in philosophy: 24.00.01. Saransk [in Russian].

9. Kashirtsev, R.G. (2021). Interpretive potential of timbre and texture in the orchestral works of composers of the first half of the twentieth century: Thesis of the candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Korobetska, S.Yu. (2011). *Orchestral style: theory, history, present: monograph*. Kyiv: Vidavnytstvo of NITU im. M. Dragomanova [in Ukrainian].

11. Kotlyarevsky, I.A. (1989). To the question of the conceptuality of musical thinking. *Musical thinking: essence, categories, research aspects*. Kyiv: Musical Ukraine, pp. 28–34 [in Russian].

12. Maly, D.M. (2018). *Specificity of composer's thinking in music of the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries*: Thesis of the candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Mamardashvili, M.K. (2019). *Conversations about thinking*. Sankt-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019 [in Russian].

14. Medushevsky, V.V. (1989). Musical thinking and logos of life. *Musical thinking: essence, categories, research aspects*. Kyiv: Musical Ukraine, pp. 18–28 [in Russian].

15. Moskalenko, V.G. (2013). *Lectures on musical interpretation: Textbook*. Kyiv [in Ukrainian].

16. Pyaskovsky, I.B. (2009). Logical and artistic in musical thinking. *Journal of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, 2009. № 1 (2). P. 21–25 [in Ukrainian].

17. Pyaskovsky, I.B. (1987). *Logic of musical thinking*. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].

18. Samoilenko, O.I. (2020). *Psychology of art: modern musicological projections: monograph*. Odesa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

19. Sokhor, A.N. (1974). Social conditioning of musical thinking and perception. *Problems of musical thinking*. Moscow: Muzyka, pp. 59–74 [in Russian].

УДК 78.041/.049

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-8>**Ганна Володимирівна Яцула**

ORCID: 0000-0001-9517-4633

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
yatsula.ann27@ukr.net

## СЕМАНТИЧНІ ЧИННИКИ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

**Мета роботи** – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста шляхом семантичного аналізу циклу ноктюрнів «Мрії кохання». **Методологія роботи** спирається на комплексне використання семантичного і текстологічного підходів, а також аналітичне поглиблення музикознавчого жанрово-стильового методу. Зокрема, на основі аналізу історичних передумов створення явища програмності виявляється авторське бачення творів, що відображує/перекладає певні події у житті композитора; виокремлюються ключові семантичні показники програмності Ф. Ліста. **Наукова новизна статті** зумовлюється вивченням сутності та ролі музичної програмності в творчості Ференца Ліста. Визначаються основні позиції створення музичної фортепіанної програмності та їх вплив на інтерпретацію фортепіанних творів Ліста. Доводиться, що головна реалізація смислового змісту твору відбувається за допомогою конструктивно-логічного плану, який входить до фактурної програми і несе у собі як певне розуміння звукового матеріалу, так і чинники активізації образного мислення інтерпретатора. Як передумови музичної концепції розглядаються літературні джерела або вербальні елементи, програмні назви, що здатні сприяти інтерпретації музичного тексту й особливій спрямованості думок композитора. **Висновки.** Музична програмність відтворює індивідуальне відношення композитора до процесу музичної творчості, здатна виражати авторський спосіб художнього мислення через текстологічні особливості музичної композиції. Фортепіанна програмність Ф. Ліста базується на відтворенні естетичної ідеї кохання, що спроможна «програмувати» усталені музичні значення та формотворчі прийоми, знаходити образний резонанс у виконавських і слухацьких інтерпретаціях. Таким чином програмність виступає важливою складовою фортепіанної семантики, виявляючи її узагальнюючі типізовані та особистісно-індивідуалізовані (зокрема у творах Ф. Ліста) риси.

**Ключові слова:** явище музичної програмності, фортепіанна семантика, естетична ідея кохання, фортепіанний цикл, фортепіанна творчість Ф. Ліста.

*Yatsula Hanna Vladymyrovna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Semantic factors of the program in the piano work of Ferenc Liszt***

**The purpose** of the work is to investigate the phenomenon of the musical program in F. Liszt's piano work by means of a semantic analysis of the cycle of nocturnes "Dreams of Love". **The methodology** of the work is based on the complex use of semantic and textological approaches, as well as analytical deepening of the musicological genre-style method. In particular, on the basis of the analysis of the historical prerequisites for the creation of the phenomenon of the program, the author's vision of the works is revealed, which reflects/reinterprets certain events in the composer's life; the key semantic indicators of F. Liszt's program are singled out. **The scientific novelty** of the article is determined by the study of the essence and role of the musical program in the work of Ferenc Liszt. The main positions of creating a musical piano program and their influence on the interpretation of Liszt's piano works are determined. It is proven that the main implementation of the semantic content of the work occurs with the help of a constructive and logical plan, which is included in the textural program and carries both a certain understanding of the sound material and factors of activation of the interpreter's imaginative thinking. Literary sources or verbal elements, program names, which can contribute to the interpretation of the musical text and the special direction of the composer's thoughts, are considered as prerequisites for the musical concept. **Conclusions.** The music program reproduces the individual attitude of the composer to the process of musical creation, able to express the author's way of artistic thinking through the textological features of the musical composition. Piano program by F. Liszt is based on the reproduction of the aesthetic idea of love, which is capable of "programming" established musical meanings and form-creating techniques, finding figurative resonance in performing and listening interpretations. Thus, the program acts as an important component of piano semantics, revealing its generalizing typified and personal-individualized (especially in the works of F. Liszt) features.

**Key words:** phenomenon of musical program, piano semantics, aesthetic idea of love, piano cycle, piano work of F. Liszt.

**Актуальність теми дослідження.** Програмна музика – це галузь, яка, начебто, отримала широке висвітлення у музикознавстві: їй присвячені численні роботи, включаючи статті, монографії, дисертації. Категорію «програмність» та похідні від неї – «сюжетність», «картинність» – зазвичай застосовують до вокально-інструментальних творів у музиці ХІХ – ХХ століть.

У широкому розумінні поняття програмності ідентично змістовності музики, у тому числі й тому, що дозволяє проводити паралелі з реальною дійсністю. Програмність, що розуміється в вузькому сенсі, все ж таки дещо обмежують,

відносячи її тільки до картин природи або літературного сюжету. Якщо говорити про приховану програмність, її слід розуміти ширше, маючи на увазі і образи «чисто психологічного порядку» [8, с. 5].

Звернення композиторів до програмної музики можна пояснити їх прагненням донести до виконавців та слухачів свій задум, ідею, тому музичні твори нерідко мають словесно-віршовану програму, що конкретизує музичний зміст. Програмою може бути назва, що вказує на події або думки що надихнули композитора, а більш докладні програми зазвичай є своєрідним літературним сюжетом.

Специфіка музичної програмності (за І. Денисенко) класифікується у зв'язку з внутрішньою логікою простору-часу музичного твору, яка не залежить прямо від зовнішніх факторів – наявності літературного джерела або навіть тексту, програмної назви, тих чи інших образних асоціацій, що виникають під час прослуховування музики [2, с. 11].

**Мета роботи** – дослідити явище музичної програмності у фортепіанній творчості Ф. Ліста шляхом семантичного аналізу циклу ноктюрнів «Мрії кохання».

Наукова новизна статті зумовлюється вивченням сутності та ролі музичної програмності в творчості Ференца Ліста.

**Виклад основного матеріалу.** Програмність у фортепіанних творах нерідко має структурну, формотворчу функцію, спрямовуючи і підштовхуючи – насамперед композитора, а далі й виконавця – до семантичного прояснення структурних закономірностей. Програма може розглядатися як додаткова причина формоутворення, що стимулює оновлення, індивідуалізацію, переосмислення структурних принципів [3, с. 13].

У розумінні Ф. Ліста, «програма» є «викладена загальнодоступною мовою преамбула до чисто інструментальної музики, за допомогою якої композитор прагне застеретти своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення і вказати поетичну ідею цілого, навести її найголовніші моменти» [4, с. 285 – 286]. На думку Ф. Ліста, програмність є відкриттям видатних композиторів минулих століть – І. С. Баха, Ф. Куперена, І. Кунау та Й. Гайдна, які розкривали характер музики та авторські наміри в назвах своїх творів, а також Л. Бетховена, який заклав основи «сюжетної драматургії». Однак сучасний етап розвитку мистецтва дає новий імпульс становленню ідеї програмності та трансформує її у нову «віху» музики. Ф. Лист

вважав, що за допомогою програмності, як позамузичної концепції, знаки музичного тексту знаходять певний смисл, стійке семантичне значення, і цим програмність, у широкому її значенні, пов'язана з поняттям «музичної мови».

Програма сприяє встановленню зв'язків між подіями в музиці та подальшим їх розгортанням, тобто виступає як сюжет. «У програмній музиці... повторення, зміна, трансформація та модуляція мотивів визначаються їх співвідношенням із поетичним задумом. ...Всі виключно музичні міркування <...> підпорядковані розвитку обраного сюжету» [4, с. 323 – 324].

Сюжет, за Ф. Лістом, допомагає внести ясність у «неви-значені враження нашої душі», викликані музикою, яка буде створена завдяки плану, запропонованому композитором. Поетичний зміст музики, зашифрований у тексті твору, відображається за допомогою просторово-звукових образів, які містяться у фактурі. Відповідно до цього можемо говорити про реалізацію програми твору через фактуру музичного тексту – «фактурну програму», розуміння якої допомагає автору та виконавцю («співавтору», за І. Денисенко) довести художній задум до слухача.

Фактурна програма – це не є «вся» фактура твору, а лише його конструктивно-логічний план, необхідний виконавцю як базова установка для надання експресії – образних значень – звуковому матеріалу, що виконується [2, с. 168].

Застосування ідеї *фактурної програмності* позначилося на фортепіанних творах композитора: «Альбомі мандрівника», численних транскрипціях, етюдах, ноктюрнах, п'єсах 2-го тому «Років мандрівок». Більшість із них відрізняються яскравою образністю, полі-фактурною сюжетністю, мають програмні назви, поетичні чи живописні першоджерела, на які композитор сам вказує у заголовках і передмовах до п'єс.

Так, наприклад, художнім прообразом відомого «Танцю смерті» стала фреска А. Орканья «Тріумф смерті», поетичною основою «Мефісто-вальсу» – один з епізодів «Фауста» Н. Ленау. Багатьом фортепіанним творам Ф. Ліста передує літературний, віршований епіграф чи передмова. Змістом епіграфів виступали строфи з поем Д. Байрона, А. Ламартина, Ф. Шіллера, Л. Уланда, Ф. Фрейліграта або афоризми, що дійшли з минулих епох. Застосовуючи епіграфи в якості начального розкриття музичного змісту, Ліст використовує їх для активізації образного мислення інтерпретатора,



стимулювання його емоційної сфери, уяви та фантазії. За допомогою епіграфів він «ніби прагне наблизити виконавця до ідей, з яких вирости твори, і тим самим, полегшити йому відтворення художнього образу» [6].

Головним завданням Ф. Ліст вважає творче відтворення інтерпретатором програми твору, закладеної композитором у музичному тексті. На думку Я. Мільштейна, прагнення Ліста до поглиблення розуміння виконавцем змісту твору шляхом введення поетичних та візуальних художніх паралелей виявляється наслідком його специфічного «наочно-образного мислення, ...що оперує як даними безпосереднього вслуховування, так і всілякими поетично-живописними асоціаціями» [6].

Змістовно-програмні значення, «закодовані» композитором у фактурі нотного тексту, спонукають виконавців не лише до їх розшифрування, а й до надання додаткової експресії художньо-перцептивному простору форм, де фактурне «програмування» та його звукова реалізація виступають як своєрідна емоційна програма, що направлена на слухача [2, с. 166].

Фактурні програми також включають два взаємопов'язані аспекти - образно-змістовний, який пов'язаний з жанровою знаковістю фактури, і логіко-конструктивний, що відображає через фактуру перцептивний час музичного твору. Визначальним моментом в основі інтерпретації фактурної програми є жанровий образно-змістовний аспект, тоді як логіко-конструктивний більшою мірою пов'язаний зі стилем та стильовою інтерпретацією.

Фактурна програма передбачає обов'язкове поєднання стилів композитора та виконавця, проте з опорою на зафіксовані композитором жанрові знаки, що визначають художньо-обраний підтекст змістовної форми твору.

За переконанням Ліста-інтерпретатора, програмно-сюжетні відносини вимагають від виконавця уважного прочитання всіх смислових елементів твору. І тому необхідно підпорядкувати принципу образності кожному авторську ремарку нотного тексту. «У кожний момент виконання не особисті почуття, настрої артиста повинні бути в центрі його уваги, а лише те, наскільки точно і повно йому вдається висловити втілене композитором в особливу художню форму змісту його твору» [1, с. 108].

Ідея програмності у творчості Ліста-інтерпретатора знайшла вираз у побудові виконавської концепції на основі розвитку художньої поетичної ідеї з опорою на сюжет. Програма

упредметнює музичний образ, дозволяючи матеріалізувати його у звукопросторі, допомагає донести до слухачів музичний зміст з усією глибиною і тим самим стає засобом встановлення естетичних комунікативних зв'язків між композитором, виконавцем і слухачем.

Кожна конкретна виконавська інтерпретація має бути завершеною та індивідуальною, бути виразом спільного часопросторового досвіду композитора та виконавця. Через реалізацію, інтерпретацію фактурних програм втілюється емоційно-змістовний тонус музики, відображений у вигляді комбінаторики жанрових та стильових знаків.

Ф. Ліст підходив до інтерпретації музичного твору, керуючись певною концепцією – «внутрішньою програмою», що сприяє актуалізації музичної драматургії, і був переконаний у тому, що програмно-сюжетні відносини висувають особливі вимоги до тезаурусу музиканта, а їх виконання має на увазі наявність у нього «широкої культурної бази», багатой уяви, сформованих артистичних якостей.

В. Гізекінг у своїх роботах бачить суть інтерпретації як поєднання інтуїції та точності, що визначає основу виконавської творчості, застосовуючи до виконавської інтерпретації термін «Werktreue» (нім. точність, правдивість, вимогливість).

Будучи видатним композитором-виконавцем, Ф. Ліст ставився до музичного інструменту як до співавтора виконавця. В одному зі своїх листів він зазначав: «Мій рояль для мене – це я сам, це моя мова, це моє життя, це задушевний зберігач всього того, що хвилювало мій розум у найпалкіші дні молодості, тут усі мої бажання, всі мої мрії, радості та прикраси» [4, с. 82].

Перетворення звукового образу на яскраву картину, на мальовниче «музично-сценічне оповідання», вимагає від виконавця глибокого проникнення у фактурну програму твору, «занурення» в композиторський текст з обов'язковим «особистісним смислом». Головне – не тільки почути і зрозуміти те, що хотів сказати автор, а й відчувти, пожвавити почуте, тобто зробити музичний твір своїм особистим надбанням та виконувати його як власний [6, с. 71].

Адже музичний стиль – це спосіб інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, обумовлений змістом «образу світу» композитора та відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних та експресивно-мовних засобів [7]. Чим вдумливіша, освіченіша людина,

тим тонше і глибше почуття і думки, які вона, творець мистецтва, втілює в художній формі [5, с. 366].

Відтак виконавська програмність – це той набір зовнішніх і внутрішніх ресурсів, який дозволяє музиканту виконавцю створити авторську концепцію виконуваної музики. І саме в такому значенні, що переростає з програмності в концепцію, виконавська програмність тісно пов'язана з інтерпретативним стилем виконавця, тобто вона несе в собі і висловлює те стильове начало, яке робить інтерпретацію даного музиканта оригінальною, авторською, що відрізняється та запам'ятовується. Вона (інтерпретація) завжди має бути орієнтованою на вираження певних авторських стильових ідей інтерпретативним шляхом. Тому між стилем інтерпретації та виконавською програмністю існує найтісніший зв'язок; у свою чергу програма якраз надає ті самі «точки опори» та потрібне «розшифрування» задумів.

Виконавська програмність та інтерпретативний стиль виконавця передбачають певну естетичну позицію, наявність власної естетичної ідеї, вибір ціннісного орієнтиру, центральної категорії, що визначає художні інтереси, способи їхнього переживання.

Оскільки Ф. Ліст у поетичних словах, які послужили йому основою творів, висловлював свої «думки» і «переживання», можна дійти висновку, що музична творчість композитора сповнена естетичною ідеєю *кохання*. Він вважав, що музика «здатна безпосередньо втілювати і передавати почуття», «відтворювати та показувати рухи душі» [5, с. 370]. Музична програмність допомагає «висловити та задовольнити смак, потреби та сподівання суспільства».

Ф. Ліст вважав, що образ кохання до жінки є одним з найбільш привабливих образів створених коли-небудь поетами: «Породжена піднесеною любов'ю жертовність жіночого серця вирішує всі дисонанси у духовному житті чоловіка...» [5, с. 359]. Однак у розумінні Ф. Ліста піднесення жінки не обмежене рамками романтичного уявлення про кохання. На підтвердження попередніх висловлювань можна навести приклад твору – Три ноктюрна «Мрії кохання», де Ф. Лістом були підібрані програмні назви з віршованими епіграфами, які «роз'яснюють» конкретну естетичну ідею, задум – оспівування образу кохання. Ноктюрн – це невеликий ліричний музичний твір і зазвичай написаний на «нічну» тему. Але для

Ф. Ліста «ноктюрн», як жанр, виступає у ширшому розумінні, це як особиста історія взаємовідносин, розповідь про кохання від першої особи.

Ноктюрни «Мрії кохання» Ф. Ліст написав коли мешкав у Веймарі. Цей цикл – своєрідна музична розповідь композитора про його любовні переживання, і саме в цій тріаді ноктюрнів – за допомогою програмних поетичних епіграфів – розкривається ставлення композитора до феномену кохання та шляхів його художньо (музичної) трансформації.

Особисте життя композитора було непросте; його «любовна історія» з Кароліною Вітгельштейн досить трагічна, що зумовило розвиток саме цієї естетичної тенденції під час втілення образу любові у його творах.

Перший і другий ноктюрни написані з літературним епіграфом Л. Уланда, мають програмні назви *Nohe Liebe* («In Liebesarmen») – Високе кохання («В обіймах кохання») та *Seliger Tob* («Gestorben war ich») – Блаженна смерть («Я помер від неги...»), а в третьому ноктюрні Ф. Ліст залучив поезію Ф. Фрейліграта під назвою «O Lieb» («O, lieb, solang du lieben kannst») – «Про Любов» («Люби, поки любити ти можеш»).

Протягом усього циклу ноктюрнів зберігається розмірений темп і ритмічне угруповання (чверть у затакті) що, на наш погляд, може свідчити про особливу стриманість почуттів, поряд із непохитністю бажання бути разом із коханою та благоговінням перед її образом.

Перший ноктюрн написаний на вірш «Високе кохання», присвячений ідеї відмовлення від земних задовольень заради піднесеної духовної любові, що у значною мірою зумовлено тим, що Ф. Ліст був дуже релігійною людиною, особливо в останні роки його життя. Можна вважати, що композитор поставив цей ноктюрн на перше місце з трьох, підкреслюючи переважне значення духовного досвіду у коханні порівняно з фізичним та емоційним. У першому ноктюрні виникає музичний наратив про глибоку прихильність і зародження почуття – про несміливе, трепетне, цнотливе кохання.

Ноктюрн написаний у *Ля бемоль мажорі*, тональності, яка часто символізує світло, благодать і певну відчуженість від життєвої суєти. У творі відсутні яскраві контрасти-«сплески», домінує ідея щирого кохання, яке сходить з небес: коли «небеса відкрили свої ворота». Динамічний профіль твору визначають тихі переходи, що сприяє передачі почуття

неймовірної ніжності та деякої емоційної екзальтації. З перших тактів композитор вказав *una Corda* і *dolcissimo* – любов як тихе щастя перебування вдвох і повної поглибленості один одним – чи це не справжнє щастя в уяві Ліста?

У середньому розділі твору композитор використовує висхідні арпеджіо в правій руці з позначкою *quasi Arpa* («як арфа», «імітуючи арфу»), при цьому зберігаючи мелодійну лінію в лівій руці. Саме арфа асоціюється з небесним інструментом, небесним діянням, і завдяки цьому ми можемо підтвердити семантичну спрямованість першого ноктюрна як утвердження істинності духовної любові. Злети і подальший низхідний рух мелодії символізують життєву мирську метушню, якої піддається кожна людина

Другий ноктюрн написаний в тональності Мі мажор і звернений, за контрастом з попереднім, до найбільш «земних» почуттів людини – до образу еротичної чуттєвої любові до жінки:

«Я помер  
Від радості кохання;  
Я лежав похований  
У її обіймах;  
Мене розбудили  
її поцілунки;  
Я бачив Небеса  
В її очах».

Ф. Ліст від початку готує, насамперед виконавців, вказуючи поруч із темпом *quasi Lento* доповнення *abbandonandosi* – «віддавшись почуттям», що вже якимось чином говорить про внутрішньому змісті і семантичному наповненні ноктюрна.

Вступні акорди написані з інтонацією питання – «а чи можна?», і в першій мелодійній лінії ноктюрна чути грайливі переключки в різних регістрах, що імітують любовний діалог між жінкою і чоловіком. Ритмічне угруповання – шістнадцята у затакті, свого роду пунктирний ритм, у сумі з розкладеними акордами лише посилює кокетливі та фривольні настрої. Тут же чути різні тембри, які можна диференціювати як чоловічий та жіночий початок.

У середній частині твору висхідні пасажі акордів виявляють пристрасні прагнення насолоджуватися фізичною любов'ю, незважаючи на всі тягари мирського життя. Переважає «чоловічий тембр» з його наполегливим прагненням до тілесного пристрасного кохання. І в той же час важливість «жіночої

інтонації» не викликає сумніву, вона (інтонація) ніби обволікає неспокійні пориви і врешті-решт втихомирює любовну пристрась в останній частині твору.

Тональність першого та останнього ноктюрна – Ля-бемоль мажор, а другий ноктюрен написаний у тональності Мі мажор. Відстань між цими тональностями утворює збільшену квінту, тобто передбачає напружене дисонуюче звучання. Ймовірно, символіка тональностей слугувала Лісту засобом передачі полярності фізичного і духовного кохання, як і їх переплетення, спільності.

Ноктюрен №3 – «Люби, поки любити ти можеш» – найсумніший і, водночас, пасіонарний із усіх ноктюрів, присвячений образу зрілої та мудрої любові, яка виходить за межі окремого життя, що здатна подолати смерть. Основна частина ноктюрна формує семантичне поле мрії про кохання, ідеї возз'єднання зі втраченою любов'ю – уві сні, у протиставленні реальності, в якій цього кохання більше не існує.

У темпових примітках композитор також вказує додатково до росо *allegro – con affetto* – що у перекладі означає «з почуттям, пристрасно».

Мелодія ноктюрна викладається в середньому регістрі, що створює ефект образної незалежності – дана тема може проводитися як від жіночої, так і від чоловічої особи, проте після першої каденції починає домінувати жіночий початок. Тема ноктюрна плавна та співуча, складається з 18 тонів, неповного речення (6 тактів), проводиться у всьому ноктюрни 6 разів, тому її можна розцінювати як свого роду рефрен<sup>1</sup>. Другий тематичний розділ (розділ В) звучить більш напружено завдяки активному руху росо *cresc. ed agitato* та численним альтераціям. Мелодична лінія у цьому розділі так само проходить плавною лінією між лівою та правою рукою. Завершується частина віртуозною каденцією, яка може символізувати занурення в сон – сон любові, де слухач/виконавець може возз'єднатися зі своїм втраченим коханням.

Наступна частина схвильована за рахунок октавного подвоєння акомпанементу і перенесення мелодійної лінії на октаву вгору, що явно символізується з жіночим началом. Тональний

<sup>1</sup> За формою ноктюрен – складна тричастинна форма з елементами рондо: А-А-В + (cadenza); А(Н-dur)-А(модуляції: С-As-E-As dur)-В+(cadenza); А-А-coda.

план також змінюється – *Ля бемоль мажор* – *Сі мажор*, що надає мелодії нову свіжу барву. У середній частині (кульмінації) ноктюрна композитор використовує зіставлення тональностей – *До мажор*, *Ля бемоль мажор*, *Мі мажор* і знову *Ля бемоль мажор* – часті тональні зміни буквально звучать як неспокої, змішення думок і почуттів. Арпеджовані низхідні пасажі зіставляються з ритмічно прискороною темою в акордовому викладі. Ця частина насичена переживанням болю, але також і надії, і, як впливає з назви твору, вистражданого і болісного кохання.

Друга віртуозна каденція своїм низхідним хроматичним рухом від верхньої частини клавіатури до нижньої ніби розсіює на крихітні порошинки всю внутрішню енергію – мрія не здійснилася, повернення до земної реальності розчарує і виснажує... Заключна частина, на наш погляд, найсолодше-меланхолійна. В емоційному плані відчувається повне спустошення, залишився лише спогад про те прекрасне і піднесене, що було можливим... Головний образ цієї частини асоціюється з чарівним сном, після пробудження від якого доводиться жити далі, зберігаючи в уяві рятівні спогади про можливе щастя взаємної любові.

Заключна частина ноктюрна написана в тональності *Ля бемоль мажор*, як і перша частина, однак відрізняється іншим, трохи меланхолійним «післясмаком». Мелодія перенесена до другої октави, а до акомпанементу лівої руки додано акорди в третій октаві, що імітують «божественні дотики». Кода складається з акордових послідовностей і, в цілому, залишає позитивне образне враження, ніби звучить з посмішкою. Значну роль Ліст відводить акордам шостою та четвертого ступеня; вони завжди звучать нестійко і вимагають розв'язання на основні ступені. Прагнення гармонійної ясності сприяє ефекту прозорості у звучанні ноктюрна.

В цілому, вся семантична палітра ноктюрів підпорядкована головній думці про здатність любові перевершити смерть. Ференц Ліст у «*Мріях кохання*» розповів власну історію кохання, в якій трагічна повнота і яскравість поєднуються з глибокою смиренністю, історію кохання, яка не згасала до кінця його життя.

Ноктюрни «*Мрії кохання*» Ф. Ліста звучать як романтична поема про невгасаючу любов. Їх виконавська інтерпретація вимагає значного емоційного піднесення, наснаги.

Патетичний інтонаційний лад декламаційного тематизму звернений майже до всіх прийомів піаністичного романтичного стилю – великої динамічної амплітуди (від *p* до *f*), тембро-регістрової та фактурно-ритмічної свободи (особливо тоді, коли пасажі виконані *accelerando*, а кадансові обороти – *ritardando*).

Вирішення завдань, пов'язаних з втіленням ідеї, задуму твору, відбувається в процесі збагачення та розширення виразових засобів, що входять до фактурної програми (мелодії, метро-ритму, гармонії). Так, наприклад, в інструментальну мелодію Лістом були введені елементи мовних інтонацій та підкреслена декламаційність; також можна відзначити ствердження принципу монотематизму, пов'язаного з утворенням різних за своїм характером тем на єдиній тематичній основі. Ліст часто використовував так звану мелодію-характеристику, що всебічно «змальовує» різні події, життєві ситуації, думки, почуття, притому дана спрямованість зумовлювалася поетичними образами-метафорами.

Ф. Ліст у Ноктюрнах у повному обсязі використовує всі можливості фактури, тісне сплетіння мелодійної лінії та насиченого акомпанементу, посилюючи яскравість виконання віртуозними каденціями.

Аналізуючи тональну складову та змістовно-сміслові функції фактурних формул, можна визначити центральну авторську ідею композитора – розкриття естетичної складової ідеї кохання. Не лише творчий, а й життєвий шлях Ф. Ліста дозволяє стверджувати, що в його музичних творах, як у композиції, так і у виконавській формі, безперервно проходить «лейтмотив кохання», який стає своєрідною «ідеєю-фікс» усієї його діяльності.

Що стосується виконавського (піаністичного) мистецтва Ф. Ліста, також варто відзначити важливість естетичного феномену кохання: у програму останнього виступу перед публікою в 1886 році (менш ніж за 2 тижні до смерті) Ліст включає «Мрії кохання» Ноктюрн № 1 («В обіймах кохання»).

Звертаючись до **висновків**, можна стверджувати, що виконавська програмність Ф. Ліста формується на основі естетичної ідеї кохання, що мотивує низку образних відкриттів та художньо-виразових принципів, знаходить реалізацію в авторському стилі – і композиторському, і виконавському одночасно. У зв'язку з цим «правдивість» і «ширість» інтерпретації



Ноктюрнів Ф. Ліста безпосередньо залежить від точності дотримання вказівок композитора та повноти осмислення його образно-звукових рішень.

І оскільки, на думку композитора, інструментальна музика «має дар висловлювати відомі почуття і пристрасті, які знаходять відгук у слухачі», виконавець, орієнтуючись на музичну програму твору, отримує можливість прислухатися до потаємних рухів «душі автора» і «почути биття його серця», розкриваючи смислову глибину фортепіанного стилю Ф. Ліста.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гизекинг В. Мысли художника : интуиция и точность как основа интерпретации. *Совет. музыка*. 1970.
2. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 184 с.
3. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Л., 1985, 25 с.
4. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. 464 с.
5. Маркус С. А. История музыкальной эстетики. В 2-х томах. Том второй. М. : Музгиз, 1968 г. 688 с.
6. Мильштейн Я. Ф. Лист: В 2 т. Москва: Музыка, 1970; Т. 2., 73 с.
7. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств : автореф. дис. .... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1980. 16 с
8. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. пособие. М. : Музыка, 1976. 165 с.

### REFERENCES

1. Giesecking V. (1970). Thoughts of the artist: intuition and accuracy as the basis of interpretation. *Soviet music*. [in Russian].
2. Denysenko I. E. (2010). Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of cycles by K. Debussy and M. Ravel) Diss. ... candidate art studies Kharkiv. P. 184 [in Ukrainian].
3. Kiyanskaya L. A. (1985). Programming functions in the perception of a program product: author. Dos. ... cand. art criticism: 17.00.02 / L., P. 25 [in Russian].
4. List F. (1959). Selected articles. Moscow : State Musical Publishing House. P. 464 [in Russian].
5. Markus S. A. (1968). History of musical aesthetics. In 2 volumes. Volume two. M. Muzgiz. P. 688 [in Russian].

6. Milstein Ya. (1970). F. List: In 2 volumes. Moscow: Music; T. 2., P. 73 [in Russian].
7. Sokolov A. S. (1980). On the role of sound material in the system of musical means: author. dis ... cand. art criticism: 17.00.02. P. 16 [in Russian].
8. Tyulin Yu. (1976). The doctrine of musical texture and melodic figure. Musical texture: textbook. allowance. P. 165 [in Russian].

УДК 782+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-9>**Катерина Павлівна Капітонова**

ORCID: 0000-0001-5188-8992

аспірантка кафедри історія та теорія музики

КВНЗ «Дніпропетровська академія музики імені Михайла Глінки»

Дніпропетровської обласної ради

ekaterina01712@gmail.com

## РОЗУМІННЯ ДВОСВІТУ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

*Метою заявленої теми є вияв характерних моделей розуміння двосвіту в історичному ракурсі та його вплив на становлення й розвиток драматургії симультанного типу як однієї з найбільш оптимальних для театральної музики ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія дослідження** складається з системно-історичного методу для розгляду явища двосвіту в художній творчості; компаративного методу для порівняльної характеристики впливу двосвіту на структуру та драматургію музичних творів. **Наукова новизна** полягає в розкритті філософсько-естетичної категорії «двосвіту» в різних музичних жанрах, переважно театральних. Двосвіт розуміється як особливий тип взаємовідносин різних вимірів (особистість – навколишній світ, реальність – ірреальність, тощо). Простеживши генезу категорії двосвіту від Платона до сьогодення, виявлено її певні особливості та вплив на музичне мистецтво кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століття. Двосвіт визначає певну драматургію, наближену до симультанного типу, або всього твору (опера-балет «Вій» В. Губаренка), або його окремих розділів («сцена галюцинацій Ренати» у першій дії, «сцена стукотів» у другій дії з опери «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва). Двосвіт підпорядковує композицію, пливає на вибір незвичайних жанрів – театр абсурду в операх Д. Лігеті «Le Grand Macabre» та Д. Куртага «Fin de partie».*

*Від романтизму і до сьогодишнього дня відомо достатньо прикладів літературних та театральних творів, в яких постає проблема протиставлення або співіснування двох різних світів, тобто того, що сконцентовано у визначенні «двосвіт». Втім, якщо в літературознавстві явище двосвіту знайшло достатнє відображення, то в музикознавстві практично відсутня розробка даної проблематики.*

***Висновки.** У результаті проведеного дослідження можна наблизитись до більш глибокого різноспрямованого розуміння музичного двосвіту крізь призму віддзеркалення його історичних моделей. Перш за все, двосвіт апелює до певної сюжетності, образності, наближених до містичного, фантастичного, фантазмагоричного, нерідко окулттивного дійства.*

***Ключові слова:** двосвіт, драматургія, романтизм, опера, реальність, ірреальність.*

*Kapitonova Kateryna Pavlivna, Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Music of the Municipal Higher Educational Institution “M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music” of Dnipropetrovsk Regional Council*

***Understanding the two world in the cultural and historical aspect***

**Research objective.** *The aim of this article is to identify characteristic models of understanding the two worlds in historical perspective and its impact on the formation and development of simultaneous drama as one of the most optimal for theatrical music of the XX – early XXI centuries.*

**The methodology** *consists of a system-historical method for considering the phenomenon of the two worlds in art; comparative method for comparative characterization of the influence of the two worlds on the structure and drama of musical works. The scientific novelty is the disclosure of the philosophical and aesthetic category of “double worlds” in various musical genres, mostly theatrical. The dual world is understood as a special type of relationship of different dimensions (personality – the world around us, reality – unreality, etc.). Tracing the genesis of the category of the two worlds from Plato to the present, revealed certain features and its impact on the musical art of the late twentieth – first decades of the twenty-first century. Double worlds influences a special drama, close to the simultaneous type, or the whole work (opera-ballet “Viy” by V. Hubarenko), or its individual sections (“scene of Renata’s hallucinations” in the first act, “scene of knocks” in the second act of the opera “Angel of Fire” by S. Prokofiev). Double worlds subordinates composition, floats to choose from unusual genres – the theater of the absurd in opera “Le Grand Macabre” by D. Ligeti and “Fin de partie” by D. Kurtag.*

*From Romanticism to the present day, there are many examples of literary and theatrical works in which the problem of opposition or coexistence of two different worlds, that is, what is concentrated in the definition of “double worlds”. However, if in literary studies the phenomenon of the dual world is sufficiently reflected, then in musicology there is almost no development of this issue.*

**Conclusions.** *As a result of this study, it is possible to approach a deeper divergent understanding of the musical world between the prism of the reflection of its historical models. First of all, the two worlds appeal to a certain plot, imagery, close to the mystical, fantastic, phantasmagoric, often occult action.*

**Key words:** *two worlds, drama, romanticism, opera, reality, unreality.*

**Актуальність теми дослідження.** Проблема розподілу та співіснування світів актуальна у всіх жанрах, але має різні назви: «двосвіт», «романтична готика», вона близька до визначень фантастики, містики, фантазмагорії, симультанності. Від романтизму і до сьогоднішнього дня відомо достатньо прикладів літературних та театральних творів, драматургію яких сформувала дія явища двосвіту. В літературознавстві воно знайшло достатнє відображення, але в музикознавстві практично відсутня розробка даної проблематики.

**Метою статті** є вияв характерних моделей розуміння двосвіту в історичному ракурсі та його впливу на становлення й розвиток

драматургії симультанного типу як одного з найбільш оптимальних для театральної музики ХХ – початку ХХІ століть.

**Наукова новизна** полягає в розкритті філософсько-естетичної категорії «двосвіту» в різних музичних жанрах, переважно театральних. Двосвіт розуміється як особливий тип взаємовідносин різних вимірів (особистість – навколишній світ, реальність – ірреальність тощо). Простеживши генезу категорії двосвіту від Платона до сьогодення, виявлено певні особливості та її вплив на музичне мистецтво кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століття. Двосвіт впливає на особливу драматургію наближену до симультанного типу – або всього твору (опера-балет «Вій» В. Губаренка), або його окремих розділів («сцена галюцинацій Ренати» у першій дії, «сцена стукотів» у другій дії з опери «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва). Двосвіт підпорядковує композицію, впливає на вибір незвичайних жанрів – театр абсурду в операх Д. Лігеті «Le Grand Macabre» та Д. Куртага «Fin de partie».

Від романтизму і до сьогодення відомо достатньо прикладів літературних та театральних творів, в яких постає проблема протиставлення або співіснування двох різних світів, тобто того, що сконцентровано у визначенні «двосвіт». Втім, якщо в літературознавстві явище двосвіту знайшло достатнє відображення, то в музикознавстві практично відсутня розробка даної проблематики.

**Виклад основного матеріалу.** Двосвіт є однією з основних гносеологічних стратегій людства як тип ставлення особистості до реальності. В його основі – спровокована критичним ставленням до дійсності відмова від реальності, у якій існує матеріальна оболонка особистості. Саме це неприйняття спрямовує творців у незвіданий світ, у якому шукають сенс існування.

Слово «двосвіт» означає протиставлення минулого і сучасного, сьогохвилинності і вічності, свого та чужого і т.д. Двосвіт припускає сприйняття обох уявлених світів як однаково реальних.

Термін *двосвіт* має різні тлумачення і трактування. При цьому до кінця точно не встановлено його походження і перше застосування. Двосвіт згадується в більшості джерел в контексті світобачення романтиків, їх повного розладу з оточуючою реальністю. Художники-романтики розуміють повну недосконалість світового порядку і людей, але націлені на розуміння себе і прийняття своїх власних устремлень.

Концепція двосвіту передбачає розмежування двох кардинально різних світів, з їх належними характеристиками за всіма можливими напрямками. Втім, між ними можуть бути приховані або навіть розмиті грані, що не виключає їх злиття в єдине ціле. Нарешті, двосвіт формує певного героя в стані внутрішнього роздвоєння, його розміщення в такій атмосфері, в якій він не до кінця уявляє реальність або ірреальність подій, які відбуваються навкруги і з ним самим.

Підґрунтям для подальшого розуміння і тлумачення роздвоєння світів та форм їх співіснування (двосвіту) можна вважати філософію Платона з розподілом і водночас єдністю світу ідей (трансцендентний світ) та світу речей (земне життя). У «Філософському енциклопедичному словнику» теорія Платона характеризується як «вчення про надчуттєві засади буття – ідеї <...>, відображенням яких є плинний, чуттєво сприйманий світ речей. У філософії Платона порушена фундаментальна проблема співвідношення буття і становлення» [6, с. 450].

В одній з основних праць філософа «Держава» теорія про наявність двох світів пояснюється таким чином: світ земний, матеріальний є вторинним, а світ божественних ідей – вищим, досконалим, справжнім.

В епоху Середньовіччя два світи розуміють через протиставлення землі і неба, церкви і світського начала. Як і в античній культурі, стверджується пріоритетність духовного, небесного, вічного над земним, спотвореним.

Платонівська концепція «істинного світу» отримує в романтиків інше трактування. Пізнання сприймається мов діяння, що відбувається під впливом емоцій, збудження, але не усвідомлення тверджень через процес роздуму. У творах романтиків герої не бачили сенс в повсякденному реальному житті, тому тяжіли до позареальної дійсності – той ідеальний світ, що створений ними самими. У ньому вони бачили лише вищий порядок, гармонію і красоту. Невипадково пошук такого світу привів багатьох романтиків до сфери фантастики, фантазмагорії.

Тобто головну атрибуцію «романтичного двосвіту» можна визначити як відчуження героя від реальної дійсності і його устремління до власних уяв, які резонують з його особистою психікою.

Концепція двох світів вперше знайшла художнє відтворення у Е.Т. Гофмана. Майже у всіх його персонажів є подвійне дно, вони існують немов у двох світах одночасно.

У передмові до казки «Prinzessin Brambilla» («Принцеса Брамбілла») Гофман пише про існування царства, де дух людський по своїй волі панує над реальним життям і буттям<sup>1</sup>.

Письменників не так приваблював ірреальний світ, як таїнство внутрішнього світу людини, двоїстість її свідомості, на яку дуже вплинув двосвіт. Свідомість стала роздвоєною та розколотою через розлад особистості людини. Через це у багатьох героїв письменників-романтиків почали з'являтися образи-двійники.

Надзвичайну увагу романтики приділяли двоїстій душі людини, що спричинило активний розвиток психологізму. Вони констатували існування двох антитез у душі людини — ангела та звіра. Вивчення душі та розуму привело їх до наявності психічних патологій людини: безумство, галюцинації, роздвоєність особистості. Ці патології часто трактувалися у фантасмагоричному, демонічному та навіть окультичному плані.

Романтики відзначали паралельне існування феноменального та ноуменального світу, протистояння ідеалу та дійсності. Цьому принципу наслідують і символісти, які знаходяться на межі реальності та вигадки, впроваджуючи категорію символу.

Тема двоїстого світу стає мало не головною у ХХ столітті. Із виключно літературного феномену двосвіт перетворюється у світосприйняття письменників. Шляхом взаємопроникнення життя та мистецтва вони уникали жакливої реальності, знаходили спокій.

Продовжили концепцію двох світів Платона і символісти, наголосивши матеріальну і духовну єдність світу, чекаючи поновлення людства посеред катастроф і війн суспільства. На відміну від Платона, який зазначав домінування світу ідей над земним, у символістів відсутня межа між двома світами — вони прагнуть поєднатись між собою. Герої творів символістів не прагнуть до ідеального світу, як це було у письменників-романтиків, вони намагаються будь-якими засобами з'єднати між собою два протилежні світи.

Символісти вважали, що саме у своїй підсвідомості слід шукати зв'язок між людиною та областю трансцендентності і в усьому визнавали містичні знаки позачасових задумів. Вважали символ знаком «іншого», образом алегоричним та з безмежною можливістю тлумачень.

<sup>1</sup> Ернст Теодор Амадей Гофман. Повне зібрання творів у двох томах. Том 2. Альфа-книга, 2017. С. 89.

Символісти лишають рівня справжності феноменальний світ та визнають його лише фантомом ноуменального світу. Розвиток цієї ідеї продовжили письменники постсимволізму. Футуризм перетворив архітектоніку двосвіту «тутешній – потойбічний» в антитезу «сьогодення – майбутнє».

Активне використання двосвіту в експресіонізмі було зумовлено складною психологічною ситуацією в суспільстві. Експресіоністичний двосвіт стає криком душі людства у спотвореному світі через надзвичайно сильні соціальні потрясіння. У центрі уваги знаходиться:

- 1) самотня, пригнічена, депресивна людина, яку руйнують фізично та духовно;
- 2) страх смерті, що наближається;
- 3) спотворення норм дійсності;
- 4) безрадісна повсякденність людства першої половини ХХ століття.

Усі ці образи зображуються через поєднання комічного та трагічного, побуту та жаклих фантазмагорій. У ХХ столітті одним із головних прийомів стає трагічний гротеск. Саме з його допомогою можна зобразити протиріччя того часу (реальне – фантастичне, трагічне – комічне) без логічних обґрунтувань.

Таким чином, ми простежили розвиток феномену двосвіту від античності до сучасності. Він вплинув на розвиток музичного мистецтва, де вперше проявив себе саме в епоху романтизму. Найсильніше двосвіт знайшов відображення в театральних жанрах. Розглянемо кілька прикладів театральних творів із точки зору впливу двосвіту на їх драматургію.

В опері-балеті «Вій» Віталія Губаренка (1980) двосвіт підпорядковує собі драматургію кульмінаційних сцен (перша та друга картина третьої дії). Ґрунтуючись на концепції двосвіту М. Гоголя, драматургія твору визначає існування двох світів – реального та потойбічного. Саме через наявність цих двох світів композитором було обрано мікстовий жанр опери-балету: реальний світ втілюється в оперній дії, а ірреальний – у балеті. Композитор акцентує нерозмовну та трансцендентну природу головної героїні Панни, вводячи її в дію винятково як балетний персонаж.

У двосвіті, що створений композитором, відсутні кордони світу та чітке розмежування трансцендентного світу та земного життя. Якщо в концепції Платона було домінування світу божественних ідей над земним світом, то концепція



Губаренко передбачає взаємопроникнення цих двох світів – вони накладаються один на одного, суміщаються, розсуваються. На цьому акцентують авторські вказівки та прийоми – прийом «театру в театрі», «монтажної драматургії» тощо.

Найяскравіше двосвіт проявляється в будові третьої дії, яка є кульмінацією опери. Губаренко розподіляє сцену на дві частини – чотири сцени «У Сотника» (відспівування померлої Панни Сотниківни із поступовим перетворенням у потойбічний світ) та чотири «У Бублейниці» (комічні, побутові сцени), використовуючи принцип монтажної драматургії. Між цими двома світами стирається кордон, вони проростають один в одного та об'єднуються за допомогою симультанного розгортання дії.

Опера «Вогняний янгол» Сергія Прокоф'єва за романом В. Брюсова (1927) представляє інше трактування двосвіту. Драматургія опери збудована без сценічних ефектів, але з використанням функції експлікації підсвідомості слухача через сугестивний вплив оркестрової партії. Саме такі прийоми застосовуються в кульмінаційних сценах з метою підкреслення психологічного стану головних героїв, змалювання видінь, створення атмосфери жаху та тиску невідомої темної сили. Виділимо такі сцени:

- 1) I дія – «Сцена галюцинацій Ренати», «Ворожіння ворожки»;
- 2) II дія – «Сцена стукотів» і зустріч Рупрехта з Агриппою;
- 3) III дія – «Сцена «явища» Вогняного янгола» і дуель;
- 4) IV дія – «Епізод поїдання», фінал опери – «Епізод диявольського танцю».

Оркестр дуже точно реалізує вказівки автора. Він не просто декорує розвиток дій, а сам стає діючою особою, частиною розгортання сюжету, пояснюючи або доповнюючи його художньо-звуковими засобами.

Угорський композитор Д. Лігеті в опері «Le Grand Macabre» («Великий мрець») за п'єсою Мішеля де Гельдерода (1977) використовує двосвіт як спробу сховатися від абсурдності навколишнього світу та перечекати катастрофи ХХ століття. Опера відноситься до нового жанру – «анти-опера» і є, скоріш, чорним фарсом, у якому Лігеті, переступивши через жах, насміхається над смертю за допомогою гіперболізації гротеску, іронії та сарказму. Можна відмітити також вплив на оперу «театру жорстокості» та «театру абсурду» Антонена Арто – за допомогою чорного гумору композитор прагне занурити глядача у світ своєї підсвідомості. На цьому

він акцентував у своєму першому маніфесті «Театр та його двійник»: «Театр зможе виконати своє завдання – створити повну ілюзію – лише шляхом доведення публіки до такого сомнамбулічного стану, у якому вивільняються інстинкти злочинця, пожадливість, дикість, химери, відчуття утопічності, навіть його канібалізм»<sup>2</sup>.

У «Le Grand Macabre» сюрреалістично зображується апокаліпсис через дволиких пророків, безпорадну та безсилу розвідку, деморалізований та продажний уряд. Для акцентування драматичних епізодів композитор з гумором та гротеском включає в оперу спотворені музичні цитати різних композиторів (Л. Бетховен) та алюзії (К. Монтеверді, В.А. Моцарт).

В опері простежуються аналогії з картинами Ієроніма Босха та Пітера Брейгеля Старшого. Наприклад, країна, у якій відбуваються події опери, має назву «Брейгелландія», завдяки чому усі герої сприймаються у метафоричному ракурсі у світі протилежностей та двоїстостей. Композитор сатирично, фатально та апокаліпсично зображує протистояння світлого і темного начал.

В єдиній опері та останньому творі композитора Дьордя Куртага «Fin de partie» («Кінець гри») за п'єсою С. Беккета виявляються ознаки «театру абсурду», як ми відзначали в опері «Le Grand Macabre» Д. Лігеті. Це пояснює відчуття розпачу, спустошення та повної байдужості. Ми спостерігаємо за життям чотирьох інвалідів – Хамма, його батьків, Неллі і Нагг, слуги-сина Клова. Вони не можуть нормально жити через фізичні та розумові вади та нібито безглуздо «грають» у життя, сподіваючись на його якнайшвидше закінчення.

Статичність, спустошеність, жах абсурду, невизначеність епохи та місцезнаходження, алогічність дій героїв апелюють до ознак своєрідного жанру «не-опери» – «анти-опери», побудованої як гра розуму або безумства.

Драматургія опери заснована на співіснуванні двох світів, умовно розмежованих між собою; вони знаходяться на різних площинах:

- 1) кімната нерухомого головного героя Хамма;
- 2) вуличні сміттєві баки, де знаходяться батьки-інваліди Хамма.

<sup>2</sup> Antonin Artaud. *The Theatre and Its Double*. London: Calder & Boyars, 1970. 102 p.

Між усіма героями опери панує повне нерозуміння, відторгнення – син ненавидить батьків, а батьки втомлені один від одного.

У двосвіті опери Д. Куртага «Fin de partie» переплітаються та одночасно не тільки протиставляються реалії та ілюзії, внутрішні та зовнішні фактори, але й виявляється роздвоєність самої підсвідомості героїв. Сутність двосвіту Д. Куртага розкривається через критичний стан особистості в конфлікті з його оточенням, зумовлений депресивністю людства ХХ–ХХІ століття.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження можна наблизитись до більш глибокого різноспрямованого розуміння музичного двосвіту крізь призму відзеркалення його історичних моделей. Перш за все, двосвіт апелює до певної сюжетності, образності, наближених до містичного, фантастичного, фантазмагоричного, нерідко окультивного дійства.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Битко О.С. Феномен театральності в композиторській поезиці С. Прокоф'єва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одеська національна академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 194 с.
2. Полянська Г.М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка. Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2017. 328 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Вариации на тему «Вия». *Музыка і театр на перехресті епох*: [зб. ст.]: в 2 т. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 686 с.
4. Конец игры Сэмюэл Беккет. URL: <https://www.livelib.ru/work/1000327280/reviews-konets-igry-semyuel-bekket> (дата звернення: 16.01.2022).
5. Рейда О.А. Основні характерні риси та жанрово-стилістичні особливості драматургії «театру абсурду». *Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage*. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21-22, 2018. С. 143–145.
6. Філософський енциклопедичний словник / В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

**REFERENCES**

1. Bytko, O. (2018). Fenomen teatralnosti v kompozytorskii poetytsi S. Prokofieva: dys. ...kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Odeska Natsionalna akademiia im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa [in Ukrainian].
2. Polianska, H. (2017). Zhanrovyy poshuk u baletnii muzytsi Vitaliia Hubarenka. Nizhyn: PP Lysenko M.M. [in Ukrainian].
3. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002) Variatsii na temu «Viya». Muzyka i teatr na perekhrestii epokh: [zb. st.]: v 2 t. Sumy: Nauka, T. 1. [in Ukrainian].
4. Konets igry Semyuel Bekket URL: <https://www.livelib.ru/work/1000327280/reviews-konets-igry-semyuel-bekket> (data zvernennia: 16.01.2022). [in Russian].
5. Reida, O.A. (2018) Osnovni kharakterni rysy ta zhanrovo-stylistychni osoblyvosti dramaturhii «teatru absurdu». Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21-22. [in Ukrainian].
6. Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk (2002) / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Abrys. [in Ukrainian].

УДК 78.021.2+78.024+787.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-10>**Іван Іванович Косінець**

ORCID: 0000-0001-9788-9077

викладач

Мистецької школи № 15 імені Т. І. Босвої м. Одеси

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

## РЕПЕРТУАР ВИКОНАВЦЯ-ГІТАРИСТА В ІГРОВІЙ КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ МУЗИКИ

**Мета роботи.** У статті визначається роль репертуару у концертній творчості сучасного виконавця-гітариста з точки зору комунікативно-ігрових її засад. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті постає у виявленні значення, а також функціональної конкретики репертуару з метою пошуку нових граней індивідуального концертно-виконавського стилю. Зроблений акцент на комунікативно-ігровій специфіці подання музичного образу. **Висновки.** Залучення видатних композиторів ХХ століття у процес формування нового репертуару для гітари призвело до стрімкого зростання гітарного мистецтва, підвищення престижу гітари в очах світової громадськості, розвитку виконавської техніки та художніх можливостей інструменту, появи нових музичних жанрів, що мало істотний вплив на репертуарну політику. В результаті діалогічної форми спілкування в системі художньої комунікації виконавський репертуар має надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо. Серед функцій репертуару можна виділити: інформативність, пізнавальність, естетичне виховання публіки, просування високих художніх та філософських ідей, постановка насальних питань, популяризація інструменту, конкретного жанру, стилю, композитора, виконавської школи, країни (нації), регіону тощо. Тому з широкого стильового, жанрово різнопланового загального репертуару на концерт (гастролі), зазвичай, відбираються твори, які найкраще характеризують музиканта та його інструмент. Обраний виконавцем репертуар (перелік виконуваних творів) виникає не стихійно, а скерований певними принципами, ставить різні завдання та цілі. У цьому

аспекті можна говорити про репертуарну політику, яка визначає вектори творчої діяльності музиканта.

**Ключові слова:** гітарне виконавство, концертний виступ, репертуар, художня комунікація, виконавська комунікація, творчий діалог в музиці.

**Kosynets Ivan Ivanovych**, Lecturer at of the Art School No. 15 named after T.I. Voevoi, Odesa

**Repertory of the performer-guitarist in the playing communicative system of music**

**Aim of the work.** The article defines the role of the repertoire in the concert work of a modern guitarist from the point of view of its communicative and playing principles. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of the meaning, as well as the functional specifics of the repertoire with the aim of finding new facets of an individual concert performance style. Emphasis is placed on the communicative and playing specifics of presenting a musical image. **Conclusions.** The involvement of outstanding composers of the 20th century in the process of forming a new repertoire for the guitar led to a rapid growth of guitar art, an increase in the prestige of the guitar in the eyes of the world public, development of performing techniques and artistic possibilities of the instrument, emergence of new musical genres, which had a significant impact on the repertoire policy. As a result of the dialogic form of communication in the system of artistic communication, the performing repertoire has an extremely important function, becoming one of the foundations (one of the factors) of communication according to the principles of known/unknown, emotionality/rationality, "golden fund" classics/modernity, etc., necessary for perception. Among the functions of the repertoire, following can be distinguished: informativeness, awareness, aesthetic education of the public, promotion of high artistic and philosophical ideas, posing urgent questions, popularization of an instrument, a specific genre, style, composer, performance school, country (nation), region, etc. Therefore, from a wide stylistic, genre-diverse general repertoire, works that best characterize the musician and his instrument are usually selected for a concert (tour). The repertoire chosen by the performer (a list of performed works) does not arise spontaneously, but is guided by certain principles, sets various tasks and goals. In this aspect, we can talk about the repertoire policy, which determines the vectors of the musician's creative activity.

**Key words:** guitar performance, concert performance, repertoire, artistic communication, performing communication, creative dialogue in music.

**Актуальність теми дослідження.** Питання репертуару – одне з найважливіших в історії і теорії інструментального виконавства. Якість репертуару є одним з основних показників статусу

інструмента в даних історичних та культурно-соціальних умовах. Гітара, інструмент, що зародився в Європі в епоху середньовіччя і пройшов складний та бурхливий шлях розвитку, не є винятком. У зміні та розвитку репертуару гітари можна простежити як специфічні, властиві лише цьому інструменту, особливості, так і загальні, притаманні всім іншим академічним інструментам у цілому.

Гітарне мистецтво характеризується кількома історичними етапами розвитку, зі своїми характеристиками, чергуванням зльотів/застоїв, зміною стильових та виконавських парадигм тощо. Відокремлення гітари від кінця XV – початку XVI століття, сприяло кристалізації не тільки органологічно-конструктивних особливостей, виконавських прийомів гри (зокрема, специфічних, гітарних), а й репертуару. У процесі цього розвитку трансформувалися як конструкція та стрій інструмента, так і стильові, музично-мовні та образні тенденції музики, що виконувалася на гітарі. «Обличчя» гітарного репертуару відображало процеси, що відбувалися в культурі, мистецтві та суспільній свідомості європейців, а втім – і латиноамериканців та інших «периферійних» національних шкіл. Як сам інструмент, так і його репертуар переживали складний процес формування, й у різні історичні періоди виникали свої проблеми репертуару й шляхи їх вирішення – стихійні і цілеспрямовані.

Спеціальну галузь теорії виконавства на гітарі становить визначення функцій репертуару у цілому та в ігровій комунікативній системі музики, зокрема. Останнє й обумовлює актуальність даної статті.

**Мета дослідження** – визначити роль репертуару у концертній творчості сучасного виконавця-гітариста з точки зору комунікативно-ігрових її засад. У досягненні такої мети автор спирається як на теоретичні опрацювання даного кола питань, так і на власний досвід концертного виконавця-гітариста.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні вже беззаперечним є той факт, що індивідуальні особливості музиканта визначаються не тільки тим, **як** він грає, які відмінності його виконавського стилю, туше, звукового образу його інструмента, а й тим, **що** саме він включає у свої концертні програми (адже до нашого часу накопичилося вже більше чотирьох століть музики для різних інструментів та складів, різних стилів, жанрів та епох). Відомо, що існують виконавці, які віддають перевагу

одному або декільком композиторам або одному з музичних стилів, як, наприклад, піаністи А. Шнабель або Г. Гульд, гітаристи Пол Голбрейт, Елена Папандреу, Володимир Доценко. Але більшість виконавців прагнуть більш повного охоплення музичних напрямів та жанрів. Втім, часто, навіть, при великій жанрово-стильовій різноманітності, виконавець все ж таки віддає перевагу тим або іншим шарам репертуару для свого інструменту. Також деякі виконавці прагнуть зберегти певну частину ексклюзивних творів (зокрема, замовляють або купують їх у композиторів-сучасників), хоча б деякий час після написання даної музики (особливо відзначаються невеликим бажанням «ділитися» виконавські колективи).

Спочатку гітарний репертуар формувався за рахунок творів самих виконавців – гітаристів-віртуозів, музика яких з позицій образної системи спиралася на жанрові танцювально-пісенні прототипи та наслідувала образні тенденції свого часу, але саме в цьому репертуарному шарі формувалися й кристалізувалися мовно-фактурні гітарні формули, з яких одні наслідували існуючим (наприклад, лютневим), другі в майбутньому самі стали предметом наслідування на інших інструментах. Лише на початку ХХ століття відбулася безпрецедентна для тодішнього гітарного мистецтва подія – репертуар для гітари почав формуватися під впливом видатних професійних композиторів (симфоністів), які самі не грали на цьому інструменті. Натхненником і активним ініціатором цього процесу, який в даний час став звичайним явищем, виступив видатний іспанський гітарист Андрес Сеговія, чия виконавська майстерність, унікальна музична інтуїція та особисті якості характеру не могли залишити байдужим жодного видного композитора, який мав до того лише загальне уявлення про гітару. Такі імена, як М. де Фалья, Ф. Морено Торроба, М. Кастельнуово, Тедеско, М. Понсе, Х. Родріго, не тільки підняли престиж свого інструменту, перевівши його у статус академічного, а й висунули нові стандарти якості композиції, як для гітаристів-композиторів, так і для композиторів (симфоністів), які самі не володіли гітарою. Нині твори цих та багатьох інших майстрів увійшли до «золотого фонду» репертуару для цього найпопулярнішого інструменту та постійно звучать на філармонічних й конкурсних концертних майданчиках і входять до програм навчальних закладів різних рівнів.



Сьогодні багато вітчизняних та зарубіжних композиторів привносять «свіжий струмінь» до гітарного репертуару, доводячи, що відсутність ізоляції, взаємопроникнення різних течій та стилів благотворно впливає на розвиток інструмента, підвищуючи культуру гітаристів та відкриваючи нові якості цього стародавнього та водночас сучасного інструменту.

Останнім часом дослідники все частіше звертаються до питань *комунікативної природи мистецтва*, зокрема музичного. Широко відомий вислів Б. Яворського «Мистецтво створюють творці і публіка» [цит. за 6, с. 27]. Українська дослідниця О. Берегова вказує на взаємодію між художником-творцем і слухачем-глядачем як «найбільш яскравий і повний вияв комунікативної функції культури» [1, с. 3]. А Г. Голяка зазначає, що «в музичному мистецтві «каналом, інструментом комунікації» (визначення О. Берегової – І.К.) між автором та його аудиторією виявляється не лише музичний твір. Співавтором цього твору стає виконавець, який є посередником між творцями і слухачами» [2, с. 21]. Адже такий «виконавський блок» є специфічним (певною мірою) для музичної творчості, бо існує «далеко не у всіх видах мистецтва» [6, с. 48]. Для інструментального ж мистецтва певним «співавтором» виступає й музичний інструмент, що «підказує» композитору (і виконавцю) засоби втілення і навіть «хід музичного мислення» [7, с. 77]. І якщо простір ігрового майданчику фортепіано, органу не дуже добре видно слухачу-глядачу, то гітара ніби спеціально розгорнута до останнього з наочною демонстрацією усіх прийомів гри та форм виконавських рухів.

Сказане вказує на *онтологічний статус художньої комунікації як складної нелінійної, багаторівневої «відкритої» системи*. Таким чином утворюється особливий полісемантичний художній простір, що володіє стилістичним та жанровим різноманіттям; індивідуалізованими та узагальненими інтенціями (їх багато в чому відтворює обраний репертуар).

Сольне інструментальне мистецтво (особливо на такому «фактурному» інструменті як гітара, який не потребує фортепіанного акомпанементу – на відміну від скрипки, духових або голосу) виявляє найвищий ступінь індивідуалізації, хоча і у ньому, за термінологією Гегеля, знаходить яскраве втілення принцип «Своє – Інше»; і в ньому можна простежити особливості комунікативного процесу в музичному мистецтві

як проблеми діалогу та художнього спілкування загалом. Саме індивідуалізація комунікативного процесу є однією з невід’ємних характеристик спілкування як різновиду комунікації. А діалогічна форма комунікації виявляється необхідною для культури у тих ситуаціях, коли виникає ставлення того чи іншого суб’єкта до Іншого (суб’єкта – композитора, слухача, ансамблевого партнера-виконавця; об’єкта – композиторського і виконавського тексту, інструменту) як рівного й рівноцінного (самоцінного). «Тим самим діалог не підпорядковує одного учасника іншому, а зберігає самотність обох, одночасно поєднуючи їх загальними цілями спільної діяльності; в результаті головним ефектом діалогу є спільність, що породжується спілкуванням» [3, с. 48]. Ця теза дозволяє виявити сутнісні характеристики феномена інструментального виконавства в просторі самотньої та самоцінної музичної реальності й розглянути його як діалогічну форму спілкування в системі художньої комунікації. В процесі (і результаті) останньої обраний репертуар виконує надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо.

За найбільш загальним визначенням, діалог – це «постійне протистояння життєвих начал, яке виявляє їх ціннісно-смыслову спрямованість (рівні розуміння)» [5, с. 45]. У діалозі людина впізнає не тільки «себе як частину світу», а й «світ як частину себе», спілкується зі світом як із суб’єктом, «нарощує його та свої смислові структури, об’ємність сприйняття життя і резонанс з нею як «цілого з цілим». Таке ставлення спонукається «протиставленням у житті кожної конкретної людини народження та смерті: тільки факт наявності цих строків створює емоційно-вольове забарвлення перебігу часу обмеженого життя, і сама вічність має ціннісний сенс лише у співвіднесенні з детермінованим (причинно-наслідково обумовленим) людським життям» [там само]. Поняття діалогу, на думку О. Самойленко, не можна вважати «точно встановленим, хоча б тому, що воно далеко виходить за межі лише словесно-мовленнєвих форм спілкування; феномен діалогу виявляється в різноманітних мовних сферах (у жестикулятивно-пластичній мові, наприклад), набуває як явного, так і таємного (незримого і невимовного) змісту, стосується

складних процесів самопізнання, самооцінки людської особистості, відтворення нею різних, у тому числі прихованих, важкодоступних аспектів буття» [там само, с. 46]. Звідси – можливість семіотизації та психологізації проблеми діалогу, а також важливість *включення даного поняття на розгляд різноманітних процесів комунікації*.

Еволюцію творчого діалогу в музиці О. Самойленко вбачає залежно від зміни «інформаційних відносин» між авторитетом («визнаним досвідом музики в контексті культури» [5, с. 45]) та «автором» – навіть тоді, коли індивідуально-авторське начало ще не відокремлене і «автор» (часто – общинно-груповий) виявляється носієм традиції. У парадигматиці «музичного діалогу» антиномічної пари «авторитет – автор», науковиця виявляє послідовність розвитку від «діалогу згоди» (однодумності, тотожності автора та авторитету) – до «діалогу розбіжності» (інакодумства, розтотожнення авторитету та автора, причому «авторитетом» може виступати інша, «чужа» композиторська поетика, яка стала частиною традиції авторського стилю тощо). Як і самодіалог культури, діалог у музиці проходить розвиток від ритуалізованих до карнавалізованих форм, таким чином охоплюючи гру як культурно-історичний феномен цілком у її останніх межах.

Поняття гри та діалогу в інструментальному виконавстві (й інструментально-виконавській комунікації) отримують додаткові смислові інтенції. Гра розуміється як безпосереднє виконання, втілення композиторського та виконавського тексту на інструменті, як ігрова комунікація (виконавця зі своїм інструментом, композитором і слухачем – за допомогою інструмента, без «зайвих» слів). І якщо складності наукового пояснення гри пов'язані з неоднозначністю, багатомірністю цього феномену, то у мистецтві гра, окрім цінності процесу («непродуктивна діяльність»), володіє «цінністю мети» – як ноетичний феномен гра «спонукає до відмови від усіх тимчасових виграшів заради основного – виграшу себе як творчого суб'єкта; такий грі «навчає» мистецтво» [5, с.72].

Таким чином, важливість ігрових чинників у музиці посилюється (ускладнюється, візуалізується-конкретизується) її виконавською (комунікативною – з інструментом, композитором і слухачем – через інструмент) стороною. Музична гра (для професіонала і любителя, для слухача) буквально проявляється як виконання на інструменті. Тому недивно, що

«основна ідея про кардинальну зміну комунікативної ситуації в Найновітньому мистецтві (та, як результат, зміну міжсуб'єктивних відносин) уможливила розуміння музичної комунікації як інтерпретативного акта» (ця ідея обгуртована у роботі Ю. Ніколаєвської [4, с. 2]).

Можна сказати, що виконавство (виконавець) і репертуар (сукупність музичних творів) це взаємозалежні та нероздільні поняття. Як виконавець репрезентує репертуар, так репертуар характеризує виконавця. За вибором репертуару визначають стильові пріоритети музиканта. Найчастіше програми концертів будуються за певним принципом: присвячені творчості одного композитора або декількох авторів, що включають різностильові композиції крупних циклічних творів та п'єс. За концертними афішами можна визначити репертуарні пріоритети виконавця (перелік концертного репертуару видатних виконавців часто наводиться в монографічних дослідженнях їх творчості), виявити музичні привілеї окремого історичного періоду, регіональну, виконавської школи, концертної установи тощо. Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика.

Отже, специфіка музично-комунікаційного акту дозволяє виявити основні ланки передачі музичної інформації, які Г. Голяка представляє у наступній схемі: адресант (композитор) – 1 повідомлення (твір) – адресат, що шукає відповідний «код» про художній образ через прийоми гри, артикуляцію, динаміку, темброфактуру, темпоритм тощо (виконавець – разом з інструментом) – 2 повідомлення (концертне виконання) – адресат, що сприймає «код» (публіка), а також (додамо) зворотній зв'язок-вплив останньої на атмосферу виконання. І якщо на слухача спрямоване усе «діяльніцьке поле» цього процесу, то «виконавець (разом з інструментом – І.К.) є ключовою фігурою даної комунікативної моделі передачі художньої інформації. Зберігання музичних творів у його пам'яті стає опосередкованою формою існування репертуару» [2, с. 27–28]. І хоча у наведеній схемі відсутнє поняття репертуару як такого (воно не включається до процесу передачі інформації), але як перелік він передбачає певний відбір. Отже, поняття репертуару дозволяє виділити стадію обрання й принципи обробки інформації. У системі музичної комунікації репертуар існує як своєрідна надбудова, яка не функціонує безпосередньо в акті передачі інформації.

Тенденції розвитку певного виконавського жанру та його репертуарного шару безпосередньо відображає концертна та гастрольна практика.

**Висновки.** Залучення видатних композиторів ХХ століття у процес формування нового репертуару для гітари призвело до стрімкого зростання гітарного мистецтва, підвищення престижу гітари в очах світової громадськості, розвитку виконавської техніки та художніх можливостей інструменту, появи нових музичних жанрів, що мало істотний вплив на репертуарну політику.

В результаті діалогічної форми спілкування в системі художньої комунікації виконавський репертуар має надзвичайно важливу функцію, стаючи однією з основ (одним з факторів) комунікації за принципами необхідної для сприйняття частки відомого/невідомого, емоційності/раціональності, класики «золотого фонду»/сучасності тощо. Серед функцій репертуару можна виділити: інформативність, пізнавальність, естетичне виховання публіки, просування високих художніх та філософських ідей, постановка нагальних питань, популяризація інструменту, конкретного жанру, стилю, композитора, виконавської школи, країни (нації), регіону тощо. Тому з широкого стильового, жанрово різнопланового загального репертуару на концерт (гастролі), зазвичай, відбираються твори, які найкраще характеризують музиканта та його інструмент. Обраний виконавцем репертуар (перелік виконуваних творів) виникає не стихійно, а скерований певними принципами, ставить різні завдання та цілі. У цьому аспекті можна говорити про репертуарну політику, яка визначає вектори творчої діяльності музиканта.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О.М. Музична творчість у системі художньої комунікації. *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*. К., 2005. Вип. 43. Кн. 2. С. 3–15.
2. Голяка Г.П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 163 с.
3. Каган М.С. Проблема діалога в сучасній філософській мислі. *Проблеми общенія в пространстве тотальной коммуникации*. СПб.: Эйдос, 1998. Вип. 6. С. 47–49.

4. Ніколаєвська Ю.В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.): дис. ... докт. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
5. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
6. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М. : Сов. композитор, 1975. 202 с.
7. Черноиваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.

### REFERENCES

1. Berehova O.M. (2005). Musical creativity in the system of artistic communication. Ukrainian and world musical culture: a modern view. Kyiv. Vol. 43. Book 2. P. 3–15. [in Ukrainian].
2. Голяка Г.П. (2008). Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. Candidate's thesis. Kyiv: National music Acad. of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
3. Kagan M.S. (1998). The problem of dialogue in modern philosophical thought. Problems of communication in the space of total communication. St. Petersburg : Eidos. Issue 6. P. 47–49 [in Russian].
4. Nikolaevska Yu.V. (2021). Interpretive theory of musical communication (on the material of works of the 20th and early 21st centuries). Doctor's thesis. Odessa : Odessa. national music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian]
5. Samoilenko A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
6. Sokhor A.N. (1975). Sociology and musical culture. M. : Sov. composer [in Russian].
7. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica [in Ukrainian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 787.61/62 +78.083.3+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-11>

*Олена Олегівна Дроздова*

*ORCID: 0000-0002-8706-7149*

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент факультету виконавського мистецтва та музикознавства*

*Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра*

*edrozdova@ukr.net*

### ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ ЛЮТНЕВОЇ МУЗИКИ В ГІТАРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Мета роботи** — виявлення факторів, що зумовлюють ознаки автентичності звучання лютневої музики XV–XVI століть при її виконанні на класичній гітарі, зокрема, розгляд композиторського лютневого мистецтва вказаного періоду; узагальнення та систематизація відомостей про розвиток музичного інструментарію сімейства лютневих; аналіз гітарно-інтерпретативних особливостей. **Методологія дослідження** — системний підхід до виконавського прочитання лютневої музики; культурологічний та музикознавчий методи аналізу стилістичних особливостей автентичності виконання. **Наукова новизна** — обґрунтування та систематизація виконавського комплексу у виконавському прочитанні старовинної лютневої музики на прикладі деталізації ознак жанру фантазії XVI ст. Вперше старовинна музика розглянута в ракурсі природної взаємодії композиторського та виконавського мистецтва; виділено основні специфічні риси будови, строю, тембрових якостей лютні, що формують аплікатурне мислення, слухові уявлення голосоведення, методи роботи з деякими технічними аспектами при відтворенні її на гітарі. **Висновки.** Проблематика збереження, виявлення та втілення основних ознак автентичності виконання старовинної музики XVI ст. є актуальною, нагальною, важливою й такою, що потребує ґрунтовного науково — теоретичного дослідження. Встановлено, що історично-культурними

передумовами, які визначили якісний розвиток гітарного мистецтва є вплив загальноєвропейської культури, зокрема лютневої музики, яка збагатила витоки гітарного мистецтва та сформувала основу професійної мистецької традиції. Інтерпретаційна майстерність, відповідно стилістиці твору, є одним з найбільш вагомих аспектів формування школи гітарного виконавства і повинна бути індивідуально спрямованою відповідно творчого методу музиканта, але при цьому максимально відображати звуко – образні тенденції епохи написання твору. Творче прочитання історичної музичної спадщини для інструментів-попередників гітари є одним з важливих завдань гітарного виконавства.

**Ключові слова:** лютнева музика, гітарне мистецтво, стильові особливості, жанр фантазії, виконавська інтерпретація.

*Drozdova Olena Olehivna, Candidate of Arts, Associate Professor at the Faculty Performing Arts and Musicology of the Kyiv Municipal Academy of Music named after R. M. Gliera*

#### **Features of reading lute music in guitar interpretation**

**Research objective** – identification of factors determining the signs of authenticity of the sound of lute music of the XV–XVI centuries when performed on a classical guitar, in particular, of the work is to consider the composer's lute art of the XV–XVI centuries; generalization and systematization of information about the development of musical instruments of the lute family; identification of factors determining the authenticity of the performance of ancient music. **The methodology** – of the research is a systematic approach to the performance reading of the Lute music; cultural and musicological methods of analysis of stylistic features of authenticity of performance. **The scientific novelty** – justification and systematization of the performance complex in the reading of ancient lute music on the example of detailing the features of the fantasy genre of the 16th century. For the first time, ancient music is viewed from the perspective of the natural interaction of compositional and performing arts; the main specific features of the structure, tuning, and timbre qualities of the lute, which form applicative thinking, auditory representations of voicing, methods of working with some technical aspects when playing it on the guitar are highlighted. **Conclusions.** Problems of preserving, identifying and embodying the main signs of authenticity in the performance of ancient music of the 16th century is relevant, urgent, important and requires a thorough scientific and theoretical study. It has been established that the historical and cultural prerequisites that determined the qualitative development of guitar art are the influence of European culture, in particular, the lute music, which enriched the origins of guitar art and formed the basis of a professional artistic tradition. Interpretive skill, according to the stylistics of the work, is one of the most important aspects of the formation of a school of guitar performance and should be individually directed according to the creative method of the musician, but at the same time maximally reflect the sound and image trends of the era of writing the work. Creative reading of the historical musical heritage for instruments-predecessors of the guitar is one of the important tasks of guitar performance.

**Key words:** music for the lute, guitar art, stylistic features, fantasy genre, performing interpretation.



**Актуальність теми дослідження.** Однією з властивостей, притаманних гітарі є близькість найпоширенішим музичним інструментам XV – початку XVII століть, перш за все лютні. Лютня в ті часи виконувала функції, які в наш час належать до так званої «маскультури». Велика кількість музичних творів для лютні відображає культурний, музичний і емоційний настрій епохи. Пізнання музики, обставин творчості композиторів може дозволити достатньо глибоко проникнути у світ того часу, відтворити звучання лютневої епохи у гітарному виконавстві. Важливе завдання гітарного виконавства – пошук творчих витоків в історичній музичній спадщині для інструментів-попередників гітари.

**Мета роботи.** Виявлення факторів, що зумовлюють ознаки автентичності виконання старовинної музики.

**Наукова новизна** – обґрунтування та систематизація виконавського комплексу в прочитанні старовинної лютневої музики на прикладі деталізації ознак жанру фантазії XVI ст. Вперше старовинна музика роглянута в ракурсі природної взаємодії композиторського та виконавського мистецтва; виділено основні специфічні риси будови, строю, тембрових якостей лютні, що формують аплікатурне мислення, слухові уявлення голосоведення, методи роботи з деякими технічними аспектами при відтворенні її на гітарі.

**Виклад основного матеріалу.** Музика XV–XVI століть становить величезний інтерес для розуміння культури Середньовіччя. Справедливо передбачається, що відтворення справжнього звучання творів цього часу можливо на музичних інструментах тих часів. Один з найпоширеніших – лютня. [6, с. 349–350] Лютня і інструменти, подібні до лютень, були і на Україні. Олег Чухліб в своїй статті «Торбан як різновид барокової лютні в Україні», описує торбан як «самобугній музичний інструмент, який органічно поєднав в собі риси західноєвропейської барокової лютні та українських кобзи і бандури у контексті виконавської традиції музикування доби бароко в Україні» [7, с. 31].

Багато уваги приділено торбану в дослідженнях українських музикознавців Кушпета В. Г., Лисенко М. В. та ін., як інструменту з коріннями європейської середньовічної лютневої культури [4]. В роботах українських музикознавців справедливо вказано на труднощі відродження давніх інструментів. Але, не зменшуючи важливості цього відродження, варто

зауважити, що спадкоємцем лютневої музики – за близькістю відтворення тембру, виконавських задумів композиторів-лютністів, за технікою звуковидобування фактично є класична гітара. Доказом цього є безліч лютневих творів, які виконують гітаристи всього світу. Сучасне гітарне виконавське мистецтво дозволяє відтворювати музику XV–XVI століть часто автентичніше, ніж на інших інструментах сьогодення.

Незважаючи на те, що пізній Ренесанс віддалений від нас майже п'ятьма століттями, він є вельми плідним і приємним джерелом музики для гітариста. Мелодії були живими, простої форми, нескладні; і, найголовніше, деякі з кращих композиторів того часу писали для щипкових інструментів.

Твори для віуели, лютні, бандора та ліри (які опубліковані в різних сучасних виданнях), доступні для виконання на сучасній гітарі. Виконавцю потрібно уявляти особливості кожного з інструментів епохи Відродження, аби зрозуміти як хронологію, так і характер репертуару, який був першопочатково створений для інструментів середньовіччя. Багато з творів, що з'являються в виданнях, не дуже підходять для сучасного виконання, оскільки вони передбачають тенденцію грати монотонно, досить тихим, приємним, але не дуже виразним звуком. Однак є деякі примітні винятки, зокрема, «Фантазія X» Алонсо Мударри, в якій він наслідує стиль знаменитого арфіста того часу.

Інструмент з назвою гітара відомий з XIII століття, а його прототипи іще раніше. Але тільки для лютні, гітари (епохи ренесансу, бароко) та іспанської віуели, збереглися відомості та великий обсяг високохудожнього репертуару.

Багато в чому віуела була близьким до гітари інструментом цього періоду. Їхні форми були схожими, хоча корпус був дещо меншим і тоншим. Її шість струн були об'єднані попарно в унісон для додаткового резонансу, що дуже схоже на сьгоднішню дванадцятиструнну гітару, і ці пари струн відомі як «хори» (іноді перекладаються як «курси»).

Слово віуела використовувалося у поєднанні з іншими словами, пов'язаними з гітарою, як загальний термін для назви інструментів, які мають шийку-гриф і кілковий блок. Віуели поділялися на три типи в зв'язку з конкретними способами гри – *vihuela da mano*, *vihuela de arco* і *vihuela de pecola* (або *vihuela de rya*), на яких відповідно грали пальцями, смичком і плектром. Поступово версія *da mano* стала популярнішою за інші [10].

Музика для віуели, надрукована у вигляді табулатури, а не звичайним нотним записом. Найпоширенішими є форми з використанням літер для позначення відповідних ладів (*a* для відкритої струни, *b* для першого ладу і т.д.). Кожен з шести хорів віуели представлений лінією, а число на лінії вказує на ноту, яку потрібно зіграти. Час вказано над лініями.

Пізніші видання використовували ту ж форму позначень, за винятком того, що найвищий рядок був представлений нижнім, а не верхнім хором. Розташування відповідає французькій лютневій табулатурі. Форма, яка використовується іншими композиторами *Vihuela*, відповідає італійській табулатурі лютні.

Хуан Бермудо стверджує [10], що єдина відмінність між віуелою та гітарою полягала в кількості хорів: у гітарі їх було чотири, а у віуели – шість. Налаштування гітари Ренесансу було таким самим, як і у чотирьох верхніх струн сучасної гітари. Фактична висота звуку зазвичай була нижчою, а струни подвоювалися, хоча найвища струна іноді була одинарною (як у лютні). Обмежена кількість струн вимагала більшої вправності від композитора, а література, яка збереглася, показує, що це завдання було вирішене не найкращим чином, принаймні, з боку французьких композиторів. Крім того, вцілілі фантазії італійського композитора *Melchiorre de Barberis*, як вказує Т. Ліванова в своєму підручнику *Історія західноєвропейської музики до 1789 р.*, розчаровують відсутністю винахідливості.

Вочевидь, правильно буде припустити, що гітара з чотирма струнами використовувалася перш за все для супроводу пісні і з цієї причини була популярнішою за інструменти з більшою кількістю хорів.

Лютня відрізняється від інструментів сімейства гітари своїм грушоподібним корпусом з декількох вигнутих ребер. Кілковий блок, що містив кілочки для настроювання, не виступав за межі грифу, як на гітарі, але був відхилений назад, ймовірно, для зручності виконавця, який грає в обмеженому просторі з іншими музикантами.

Настроювання лютні XVI століття можна порівняти з настроюванням віуели, звичайна висота звуку на малу терцію вища, ніж у сучасної гітари. Однак, на відміну від віуели, найвища струна не була подвоєною, і пізніше впродовж століття були додані додаткові хори. Ці особливості треба брати до уваги, вони також впливають на зміну строю гітари

при виконанні багатьох творів періоду Ренесансу. Наприклад, основна маса творів Дж. Доуланда, написаних для лютні зі строем G-c-f-a-d1-g1, вимагає перестроювання 3-ї струни гітари в f#. У цьому випадку інтервальне співвідношення між струнами буде максимально наближеним тому, яке використовував Доуланд, що дає можливість застосування елементів аплікатурного мислення оригіналу, спрощення аплікатури за рахунок збільшення звучання відкритих струн, надає обертональної глибини, занурення в атмосферу старовинної музики. Крім зміни строю дуже ефективним в меті досягнення автентичності звучання є використання каподастра для тонального зближення строю лютні і гітари. Для цього каподастр встановлюється частіше за все на III ладу гітари, внаслідок чого ми отримуємо стрій тонально і звуковисотно майже співпадаючий з лютневим, а у випадку з 3 струною, перестроєно в f#, ідентичний лютневому.

Репертуар для лютні настільки великий, що охопити його повною мірою майже неможливо. Це був незаперечний лідер музичних інструментів XVI століття, про що свідчать чимало сучасних творів. Колекція спадщини епохи Ренесансу багато в чому заснована на творах «золотого віку» англійської лютневої музики (близько 1580–1620 pp.), хоча відомі й прекрасні континентальні композитори. Саме в цей період англійський «ауге» (або лютнева пісня) досяг свого апогею.

Для сольних п'єс основна маса джерел представлена в рукописній формі і фактично є рукописними лютневими книгами виконавців того часу. Деякі з них, такі як книга Джені Пікерінг, написані точно і акуратно одним і тим самим почерком, в інших почерк змінюється. Особливо цікавим прикладом є книга лютні Дж. Доуланда, яка зараз знаходиться в Шекспірівській бібліотеці Фолджера у Вашингтоні.

Найповнішу друковану антологію англійської лютневої музики було зібрано сином Дж. Доуланда Робертом і опубліковано в 1610 році як «Різноманітність уроків лютні». Слово «уроки» широко використовувалося для позначення сольної п'єси в тому ж сенсі, що й етюд або вправа, і ця колекція є швидше антологією, аніж підручником, хоча в ній є вступний дидактичний текст.

Одним з найбільш значних пластів творчості лютністів того часу є жанр фантазії XVI ст. Твори, що носять назву «фантазія» «божественного» Франческо да Мілано, твори для лютні,

що демонструють майстерність виконавця в розробці основної теми в щипковій поліфонії, вже були поширені і в Англії. Алонсо Феррабоско і його англійська когорта Ентоні Холборн внесли свій вклад в розвиток цього жанру. Однак найвидатніші англійські лютневі фантазії чекають пера Джона Доуленда через кілька років після розквіту цього жанру при дворі Єлизавети. І саме Дауленд вивів їх на новий рівень, перетворивши більш урівноважену і «освічену» контрапунктну експозицію в буйну і багатогранну демонстрацію здібностей і уяви лютністів. У лютневих фантазіях Дауленда і інструмент, і виконавець виходять на новий рівень.

Виявлення факторів, що зумовлюють ознаки автентичності виконання старовинної музики напряму корелює з аналізом деяких технічних аспектів виконання музики періоду Ренесансу. І першою особливістю є практично повна відсутність прийому глісандо як такого і мінімалізація використання прийому легато. (Девід Рассел у 165 порадах, заготованих Антоніо Кантрерасом, говорить: «3 ліг корисні тільки ті, що створюють музичні фрази або підкреслюють їх виразність. Решта ліг (чисто механічні), їх краще взагалі зняти, а якщо це неможливо, необхідно посилити їх тембральне забарвлення (музикальність фрази повинна переважати над технічною стороною)» [2, с. 163]. Це є наслідком генетичного взаємозв'язку музики епохи Ренесансу з лютнею, де вона була основним струнно-щипковим інструментом. Неможливість виконання глісандо обумовлена особливостями конструкції грифу лютні. Будь-який «класичний» гітарист, який взяв лютню в руки, відразу ж відчує цю різницю: витягти «щільний», гучний гітарний звук на лютні просто неможливо. По-перше, струни (точніше пари струн – «хори») знаходяться над грифом дуже низько. По-друге, самі лади на лютні тих часів – це перев'язані навколо грифу шматочки жильних струн, а на сучасній гітарі висота металевого порожку – 1-2 мм над грифом. Таким чином приведені факти роблять виконання глісандо на лютні фізично неможливим, що дуже важливо враховувати для створення стиля гри.

Неможна залишити поза увагою деякі нюанси специфіки аплікатури творів епохи ренесансу, а саме: наявність більшої, щодо гітари, кількості струн у лютні, призводить до того, що в аплікатурі перевага віддається відкритим струнам; часто використовується так звана педалізація, резонатори, більшою

мірою з милозвучним звучанням. Головний принцип педалізації — по можливості уникати одночасного звучання нот в малу секунду.

При виборі позиції в лютневій музиці завжди краще надавати перевагу більш низьким, ближчим до початку грифа позиціям, так як саме там гітара найбільш наближена до тембру лютні. Однак, з огляду на те, що ми граємо все-таки на гітарі — інструменті з трохи іншою будовою, строем, кількістю струн, діапазоном звучання і навіть способом звуковидобування (гітара-нігтьовий; лютня-безнігтьовий), природно для збереження голосоведення ми використовуємо і більш високі позиції.

**Фантазія № 7** Джона Доулєнда була і залишається досі найпопулярнішою з його фантазій, а також однією з небагатьох, добре представлених величезною кількістю видань. Існує як мінімум сім окремих джерел, включаючи континентальні версії, а також ряд перевидань, в яких використовується не тільки тематичний матеріал, а й вся поліфонічна структура фантазії. Звичайно, авторитетного джерела немає, але приписування авторства Доулєнду настільки твердо, наскільки це можливо. Авторство Доулєнда — дійсно одна з небагатьох достовірних сторін п'єси.

Фантазія № 7 Джона Доулєнда, можливо, і сама технічна, і найдовша з його лютневих фантазій. Протягом чотирьох або п'яти хвилин виступу виконавець має можливість продемонструвати здатність володіти великою кількістю поліфонічних прийомів і технік. Однак строго-поліфонічний склад не характерний для лютні, бо витримане багатоголосся не в природі інструменту. Притаманним творчості лютністів є чергування імітацій, акордових звучностей, унісонів, в які влітаються гамоподібні та інші пасажи, причому число голосів змінюється — в співзвуччях їх може бути і три, і чотири (що ми спостерігаємо в першій експозиційній частині фантазії), в пасажах частіше перегукуються або паралельно рухаються два (показовими в цьому сенсі є танцювальні частини розвитку). Твір відрізняється багатою імпровізаційною фактурою з прикрасами (трелі, довгі неперекреслені форшлагі, «обвиття» основних звуків), цікавими ритмами, а також жанровим розмаїттям (присутні хоральний, пісенний, танцювальний тематизм) з динамічними наростаннями від початку до кінця композиції. Фактура фантазії — типова для лютні, із застосуванням *Cantus firmus* і частим кадансуванням.

Її головний інтерес для виконавця (і, треба думати, для слухачів) полягає у свободі широкого інструментального викладу: від вокальної традиції тем і пасажів, до умовностей суворого голосоведення вертикальної фактури. Велику складність представляє проведення тематизму в середніх голосах, що є особливою прикметою стилю епохи Ренесансу. Адже саме середньому голосу найчастіше надається перевага при одночасному веденні декількох голосів. І саме тут, враховуючи особливості інструменту, повинні інтенсивно включатися і слухові, і інтелектуальні сенсори. Тому що, дивлячись в ноти не завжди можна зрозуміти і виявити в принципі наявність цього голосу. Багато в чому це залежить не тільки від слухових уявлень, а і від редакції твору. Наприклад, при роботі з Фантазією № 7, при всьому розмаїтті редакцій, авторка більшою мірою використовую три: Хільдегарда Ру, який представляє два варіанти твору, і як основний – Хавьер Інохоса. Обминаючи розмову про текстові та темпоритмічні розбіжності (навіть метр у Інохоси викладений у розмірі 4/4 *alla breve*, з двічі довшими тривалостями) хочу відмітити, що і в двох редакціях Хільдегарда Ру по різному подано голосоведення. Це певною мірою пов'язано з імпровізаційною основою музики середньовіччя.

У фантазії немає фіксованої музичної форми, фантазія шістнадцятого століття була по суті вільною від формальних обмежень, Доуленд створив власну форму для цього жанру. Насправді шість, із семи приписаних йому фантазій, демонструють єдиний структурний архетип. Цією формальною конструкцією керують три елементи: фактура, мотивний розвиток та використання модальності. Доуленд починає свої фантазії з розрідженої фактури, що складається з одного або двох голосів доволі тривалий час. В експозиції розкриваються дві основні ідеї: основа, що складається з *Cantus firmus* – основної теми, що канонічно повторюється, легко запам'ятовується і активної контрмелодії. Коли інші голоси входять, імітуючи основну тему, попередні голоси беруть участь у більш швидких артикуляційних оборотах. Після того, як усі голоси увійшли, розвивається новий розділ із варіаціями кількості голосів та темпоритму. Зміст цього нового розділу може сильно відрізнятись; може статися будь-яка комбінація нових імітаційних областей, швидких пасажних проміжних частин або вільного контрапункту. Далі йде низка танцювальних частин, побудованих на імітаційних програваннях

тем з рясним додаванням прикрас, яка дуже органічно вливається в віртуозну, технічно складну пасажну частину, що приводить нас до кульмінаційного синкопового, енергійного, швидкого фінального танцю з дуже нехарактерним подальшим рухом басового голосу, який досягає апогею розв'язки. Коли твір наближається до свого фіналу, помітне зменшення кількості голосів сигналізує про початок швидких масштабних пасажів, зміни метра та інших віртуозних картин. Фактурний вплив на форму доповнюється двома основними видами мотиваційного розвитку. У першому типі, що називається «мотивною трансформацією», кожне повторення даного мотиву зазнає незначних змін, але частково зберігає остаточний вигляд. Другий тип мотивної розробки, що називається «мотиваційне повторення», нагадує техніку Мілана. Доуленд і Мілано витягують простий мотив, часто єдиний інтервал і повторюють його у вільному контексті протягом твору. Поки фактури фантазій часто змінюються, а мотиви переростають у нові ідеї, модальність даної роботи залишається незмінною. Вірний визначенню англійського теоретика і нотовидавця Томаса Морлі, Доуленд ніколи не відхиляється від усталеного режиму. Завершення цієї тривалої фантазії двічі зрушує ритмічні метри і доводить віртуозну межу до піку складності.

Т. Ліванова зазначає, що творчість лютніста Джона Доуленда співзвучна з мистецтвом англійських верджіналістів (Вільямом Бердом (1544–1623), Джоном Буллом (бл. 1562–1628), Томасом Морлі (1557–1603), Орландо Гіббонсом (1583–1625) та ін.) [3]. Проведена паралель між клавірином і лютневим мистецтвом демонструє, що музика Джона Доуленда і технічно, і композиційно була вершиною можливостей свого часу.

Твори Доуленда з його відчуттям втоми, розчарування у житті, сумним настроєм, часто близькі сучасним неоромантичним тенденціям, що сприяє прагненню відтворювати його музику на гітарі. Саме Доуленд з його меланхолійним стилем мав значний вплив на музикантів наступних часів.

Характер і настрої його творів втілюються сучасними гітаристами в концертному та навчальному виконавстві, що дає можливість зрозуміти духовну сутність історичної епохи лютні.

**Висновки.** Проблематика збереження, виявлення та втілення основних ознак автентичності виконання старовинної музики є актуальною, нагальною, важливою й такою, що



потребує ґрунтовного науково – теоретичного дослідження. Встановлено, що історично-культурними передумовами, які визначили якісний розвиток гітарного мистецтва є вплив загальноєвропейської культури, зокрема лютневої музики, яка збагатила витоки гітарного мистецтва та сформувала основу професійної мистецької традиції.

Інтерпретаційна майстерність, відповідно стилістиці твору, є одним з найбільш вагомих аспектів формування школи гітарного виконавства і повинна бути індивідуально спрямованою відповідно творчого методу музиканта, але при цьому максимально відобразити звуко – образні тенденції епохи написання твору. Творче прочитання історичної музичної спадщини для інструментів-попередників гітари є одним з важливих завдань гітарного виконавства.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурханов А. Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом. *Старинная музыка*. М., 2012. № 3-4 (57-58). С. 38–60.
2. Контрерас А. 165 советов Дэвида Расселла по технике гитарной игры. / Пер. с испанского Г. Нуждина сделан по изданию: Contreras, Antoniode. Latc-nicade David Russellen 165 consejos. Seville, 1998. 164 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. 696 с.
4. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / ред. М. Т. Щоголь. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
5. Михайленко Н.П. Методология исполнительского мастерства гитариста. Киев : Ровно, 2009. 241 с.
6. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
7. Чухліб О. Торбан як різновид барокової лютні в Україні. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників* : матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 року. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара». С. 29–40.
8. Шнайдер Дж. Гитара XX века: второй золотой век. Гитара и лютия / пер. О. Владимировой. *Мусарт*: интернет-журнал. 2005. № 1. URL: [http://guitar.ru/articles/instruments/instruments\\_454.html](http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html)
9. Frederick N. Ренессанс Гитары. Музыкальные продажи Америки. URL: <https://archive.org/details/sologuitarplayin00noad>
10. Jélio Ribeiro Alves. The History of the Guitar. Хантингтон, 2015.
11. Poulton D., Lam B. The collected lute music of John Dowland. London : Faber Music Limited, 1974, 1978. 339 p.

12. Sanz G. Instruccion de musica sobre la guitarra espaCola; y metodo de primeros rudimentos, hasta tanerla con destreza / Compuesto por el licenciato Gaspar Sanz. Zaragoza, 1674. 55 p.

### REFERENCES

1. Burkhanov, A. (2012) Unknown about the «creature» Juan Carlos Amat, Spanish guitar, bandol and many other things. *Starinnaya muzyka*, 3-4 (57-58) [in Russian].
2. Contreras A. David Russell's 165 guitar playing tips. / Translation from Spanish by G. Nuzhdin is made according to the edition: Contreras, Antoniode. *Latc-nicade David Russellen 165 consejos*. Seville [in Russian].
3. Livanova T. History of Western European music until 1789: Textbook. In 2 vols. T. 1. By the 18th century. 2nd ed., revised. and additional Moscow: Music [in Russian].
4. Lisenko M. V. Folk musical instruments in Ukraine / ed. M. T. SHOGOL. Kiev: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Mikhaylenko, N.P. (2009) Methodology of the performing skills of the guitarist. Kiev: «Rovno» [in Russian].
6. Chernoiivanenko A. D. Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: VD "Helvetika" [in Ukrainian].
7. Chuhlib O. Torban as a type of baroque lute in Ukraine. Traditional musical instruments of kobzars and lyre players. Materials of the scientific and practical conference with international participation. June 2, 2017. Kyiv: Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
8. Schneider J. Guitar of the twentieth century: the second golden age. Guitar and lute / trans. O. Vladimirova. Internet magazine Musart. No. 1. February, 2005. URL: [http://guitar.ru/articles/instruments/instruments\\_454.html](http://guitar.ru/articles/instruments/instruments_454.html) [in Russian].
9. Frederick N. Renaissance Guitar. America's Music Sales. Electronic resource URL: <https://archive.org/details/sologuitarplayin00noad>
10. Jъlio Ribeiro Alves. The History of the Guitar. Huntington [in USA ].
11. Poulton D., Lam B. The collected lute music of John Dowland. London: Faber Music Limited [in England].
12. Sanz, Gaspar, (1674). Instruccion de musica sobre la guitarra espanola; y metodo de primeros rudimentos, hasta tanerla con destreza. Zaragoza: Compuesto por el licenciato Gaspar Sanz [in Spanish].

УДК 784.071.2 (477) Маланюк І.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-12>**Соломія-Іванна Романівна Іванчук**

ORCID: 0000-0002-0314-1269

творча аспірантка кафедри оперного співу

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

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

## РОДИННА ТА МИСТЕЦЬКА ГЕНЕАЛОГІЯ ІРИ МАЛАНЮК У КОНТЕКСТІ ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

*Мета дослідження* в цілому – розгляд та оцінка вокально-виконавської творчості видатної української співачки Іри Маланюк у контексті української та європейської музичної культури ХХ століття. Мета даної статті – з'ясування деяких питань родинної та мистецької генеалогії співачки та різних ліній у генезисі Львівської вокально-виконавської школи. Як буде видно, родинна та мистецька генеалогії Іри Маланюк певним чином переплітаються. Методологія дослідження спирається на пошук архівних та інших джерел для встановлення фактів, які досліджуються за допомогою системно-аналітичного та компаративного методів, а відтак перевіряються шляхом вивчення наукової літератури. Наукова новизна: працюючи над нашою темою, ми звернулися до австрійського архіву Іри Маланюк, інших приватних та державних українських архівів, а також до маловідомих чи призабутих публікацій. Аналіз знайдених фактів уможливив по-новому поставити деякі проблеми родинної та мистецької генеалогії Іри Маланюк, особливо проблему двох ліній у генезисі Львівської вокально-виконавської школи, що асоціюються з італійськими школами Франческо Ламперті та Фаусти Креспі, а також з іменами Валерія Висоцького та Соломії Крушельницької. Висновки. Встановлено генеалогію музичної династії Крушельницьких, до якої належали Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська, Мирослав Скорик та інші музиканти, зокрема й Іра Маланюк. Уточнено належність цієї династії до гілки Крушельницьких-Лазаревичів, а не Крушельницьких-Славниковичів чи Ставниковичів. Уточнено дати життя Фаусти Креспі – навчательки Соломії Крушельницької. Поставлено проблему артистичних та особистих стосунків між представниками різних гілок Львівської вокально-виконавської школи, що асоціюються з іменами Франческо Ламперті та Фаусти Креспі, а на галицькому ґрунті – Валерія Висоцького та Соломії Крушельницької, та питання про їхню роль у генезисі Львівської вокальної школи й у творчій біографії Іри Маланюк.

**Ключові слова:** творчість Іри Маланюк, творчість Соломії Крушельницької, музична династія Крушельницьких, Львівська вокально-виконавська школа.

*Ivanchuk Solomiya-Ivanna Romanivna, Creative Postgraduate Student at the Department of Opera Singing of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

***Ira Malaniuk's family and artistic genealogy in the context of the Lviv vocal performance school***

*The whole research objective is to analyze and evaluate the outstanding Ukrainian singer Ira Malaniuk's vocal performing work in the context of Ukrainian and European musical culture of the 20th century. The purpose of this article is to clarify some issues of her family and artistic genealogy as well as different lines in the Lviv Vocal Performance School's genesis. Ira Malaniuk's family and artistic genealogies are intertwined in some way. The research methodology is based on the found archival and other sources to establish the facts, which have been explored by use of systematic analytical and comparative methods, and then verified by studying the scientific literature. The scientific novelty: working on our topic, we turned to Ira Malaniuk's Austrian archive, private and public Ukrainian archives, as well as to little-known or forgotten publications. The analysis of the new-found facts made it possible to raise some new problems of Ira Malaniuk's family and artistic genealogy, in particular the issue of two lines in the Lviv Vocal Performance School's genesis, associated with Italian teachers Francesco Lamperti and Fausti Crespi, and Galician singers Walery Wysocki and Solomija Krushel'nyc'ka. Conclusions. The research has established the family genealogy of the Krushel'nyc'ky musical dynasty, which included Solomija Krushel'nyc'ka, Odarka Bandrivs'ka, Myroslav Skoryk and other musicians, especially Ira Malaniuk. The affiliation of this dynasty to the Krushel'nyc'ky-Lazarevychs' branch, not the Krushel'nyc'ky-Slavnykovychs' or the Slavnykovychs', has been clarified as well as the life dates of Fausta Crespi, Krushel'nyc'ka's teacher. The problem of artistic and personal relations between representatives of the Lviv Vocal Performance School's different branches (Lamperti's and Crespi's resp. Wysocki's and Krushel'nyc'ka's) has been raised as well as the issue of their role in the Lviv School's genesis and Ira Malaniuk's creative biography.*

**Key words:** *Ira Malaniuk's creative work, Solomija Krushel'nyc'ka's creative work, Krushel'nyc'ky musical dynasty, Lviv Vocal Performance School.*

**Постановка проблеми.** За радянських часів історія Львівської вокально-виконавської школи зазвичай обмежувалася трьома славетними постатями: Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського та Олександра Мишуги. Творчість і навіть самі імена інших музикантів, які працювали в діаспорі за кордоном, фактично перебували під забороною. До таких митців належала й видатна українська співачка Ірина (Ірена-Стефанія у метричному записі про народження) або Іра (артистичне ім'я) Маланюк, яка вимушено проклала свій творчий шлях поза межами України. Ситуація змінилася зі здобуттям державної незалежності України 1991 року. За тридцять останніх

років зроблено дуже багато для повернення історичної правди. Втім, в історії української музики, зокрема в історії українського вокального виконавства, залишається ще чимало проблем. Однією із цих проблем є питання про генезис Львівської вокально-виконавської школи, яке, зокрема, торкається життя і творчості Іри Маланюк.

**Актуальність теми дослідження.** Біографія та величезний творчий спадок Іри Маланюк, закарбований у звукозаписах, рукописних та друківаних матеріалах, відомі зовсім не достатньо: тож ретельно вивчити їх — завдання важливе й актуальне. Водночас ці студії мають і ширше значення, бо ж Ірі Маланюк довелося у скрутні часи самотужки вирішувати проблему, яка на даний час стоїть перед усією українською культурою: торувати шляхи інтеграції в європейський культурний простір, не втрачаючи власної національної сутності. Іру Маланюк добре пам'ятають і за кордоном, особливо в Австрії.

**Аналіз досліджень і публікацій.** На сьогодні існує лише одна порівняно невеличка за обсягом монографія, присвячена Ірині Маланюк: це — книга видатної львівської музикознавиці Стефанії Павлишин «Історія однієї кар'єри». Ця монографія писалася у тісній співпраці з артисткою на підставі її архіву та матеріалів, які Ірина готувала для публікації своїх мемуарів. Книга вийшла першим виданням у Львові 1994 року [14], другим виданням 2012 року [15]. 1998 року Ірина Маланюк оприлюднила свої мемуари німецькою мовою [25], які були видані українською мовою 2001 року під назвою «Голос серця: Автобіографія співачки» [11]. Статті та матеріали, присвячені Ірі, мають здебільшого суто біографічний характер, як-от стаття Т. Казарцевої 2017 р. [4]. Дрогобицькі дослідники О. Німичович та Л. Філоненко у статті 2013 р. [13] стисло порівняли творчі шляхи цих двох славетних мисткинь. Аналогічну працю ширшого обсягу виконала тернополянка Л. Проців у статті 2020 р. [18], присвяченій родині Крушельницьких. 2019 року газета «Kurier Galicyjski» (Варшава) опублікувала статтю-інтерв'ю з українською музикознавицею Г. Карась [26].

**Мета дослідження** в цілому — розгляд та оцінка вокально-виконавської творчості Іри Маланюк у контексті української та європейської музичної культури ХХ століття. Мета даної статті — з'ясування деяких питань родинної та мистецької генеалогії співачки та різних ліній у генезисі Львівської вокальної школи. Зауважимо, що родинна та мистецька генеалогії Іри переплітаються.

**Наукова новизна.** Проводячи історичне дослідження, дуже важливо звертатися не тільки до загально відомих наукових праць, а й до архівних першоджерел. Працюючи над нашою темою, ми звернулися до архіву Іри Маланюк, приватних та державних українських архівів, а також до маловідомих чи призабутих публікацій. Аналіз знайдених фактів уможливив по-новому поставити деякі проблеми родинної та мистецької генеалогії Іри Маланюк, зокрема проблему двох ліній у генезі Львівської вокально-виконавської школи, які пов'язуються з Валерієм Висоцьким та Соломією Крушельницькою.

**Виклад основного матеріалу.** Ірина Маланюк, народжена 1919 року у місті Станіслав (або Станиславів, нині Івано-Франківськ), здобула початкову музичну й вокальну освіту та сценічний досвід у рідному місті. Продовжила загальну, музичну та вокальну освіту у Львові. Дебютувала на сцені Львівського оперного театру у травні 1939 р. Від грудня 1939 по 1944 рік, за часів радянського та німецького правління, виступала у Львівському театрі як солістка. У лютому 1944 року Іра Маланюк їде стажуватися до Відня, восени 1945 року стає оперною солісткою в австрійському місті Граці, 1947-го – у швейцарському Цюріху, від 1952 року в німецькому Мюнхені і паралельно – у німецькому Штутгарті, а також в Австрії – у Віденській Державній опері й нарешті у Віденській Фольксопері та поволі здобуває міжнародне визнання.

До 1991 року про Іру Маланюк в Україні не згадували. А сама співачка завжди пам'ятала про свій, кажучи її словами, «благословенний, розтерзаний край» [11, с. 11]. Вона співала та записувала професійні обробки українських народних пісень та солоспіву українських композиторів, брала участь у діаспорному культурному житті. Щойно після її відвідин Львова 1994 року ім'я і творчий спадок співачки повертаються на батьківщину.

У книзі спогадів Іри Маланюк говориться: «Звідки виникла моя любов до опери, що вже з дитинства світила мені провідною зіркою, – не можу сказати. Щоправда, у нашій родині була оперна співачка, яка досягла світової слави – Соломія Крушельницька. Вона була донькою одного з братів моєї бабуні Маланюк, отже, кузиною мого батька. Наші дороги ніколи не перетиналися – я ніколи не зустрічала Крушельницької, не бачила її на сцені, але, може, якась крапля її крові, змішаної на театрі, тече в моїх жилах?» [11, с. 19].

Іра Маланюк вважала Соломію Крушельницьку донькою одного з братів її бабусі з батьківського боку, отже, кузиною батька. Однак у генеалогічному дереві Соломії Крушельницької, опублікованому на різних інтернет-сайтах, наприклад [19], зв'язок з родом Маланюків не вказується, хоча там присутні її племінниця співачка й педагог Одарка Баїндрівська та внучатий племінник (двоюридний онук), композитор Мирослав Скорик. Для розв'язання цього питання довелося провести ретельний генеалогічний пошук. Насамперед, хочемо щиро подякувати пані Вірі Білевич, троюрідній племінниці Іри Маланюк, яка зберігає в родинному архіві генеалогічне дерево їхньої гілки роду Крушельницьких та люб'язно надала нам його фотокопію і прокоментувала її.

Виявляється, що Ірина бабуся Павлина Крушельницька-Маланюк, заміжня за Олександром Маланюком, мала спільних із Соломією прадіда та прабабусю роду Крушельницьких: ім'я прадіда наразі не пощастило знайти, ім'я прабабусі теж було Соломія. Отже, то були батько й мати Іриноного прапрадіда, тобто її прашур та прашурка. Таким чином, Ірина бабуся Павлина Крушельницька-Маланюк та славнозвісна Соломія були троюрідними сестрами, а це означає, що Іра була не двоюрідною племінницею, як вона вважала, а троюрідною онукою С. Крушельницької, своєї троюрідної бабусі. Щодо М. Скорика, то він був п'ятиюрідним братом Іри, а вона, відповідно, його сестрою у п'ятому поколінні, про що, до речі, за життя не знали ані він, ані вона. Подано складену нами таблицю скороченого низового (низхідного) генеалогічного дерева видатних музикантів з роду Крушельницьких-Лазаревичів.

Лариса Крушельницька, представниця іншої гілки роду Крушельницьких, цитує документ, за яким 1395 р. «Володіслав з божою милости Король Польські і Літевські і Рускі» надав їхнім предкам привілей на село Крушельницю [9, с. 35–36] нині Стрийського району Львівської області, звідки й пішло шляхетне прізвище їхнього роду. У ХІХ ст. Крушельницькі вважалися «нобілями» (шляхтичами) та використовували аристократичний префікс «де». Лариса Крушельницька пише, що згодом Крушельницькі поділилися на дві родові гілки: Крушельницьких-Чулевичів (гілка самої Лариси) та Крушельницьких-Ставниковичів (гілка Соломії) [9, с. 36], але не наводить жодних архівних відомостей, лише посилаючись на те,

Таблиця 1  
**Скорочене низове (низхідне) генеалогічне дерево видатних музикантів з роду Крушельницьких-Лазаревичів**

N. Крушельницький 17??–18?? пращур	+ Соломія N. (Крушельницька) 17??–18??				
Йосип Крушельницький 1782–1844 прапрадід	+ Іванна Мартинович (Крушельницька) 1806–1889	Василь Крушельницький 1806–1889	+	Олександра Маринович (Крушельницька) 18??–1883	
Іван Крушельницький 1830–1902 прадід	+ Францішка Яєнська (Крушельницька) 1830–1903	Амвросій Крушельницький 1841–1902	+	Теодора-Марія Савчинська (Крушельницька) 1844–1907	
Олександр Маланюк 1847–1910	+ Павлина Крушельницька (Маланюк) 1856–1939 бабуся	Карло Бандрив- ський 1855–1931	+	Осипа Крушельницька (Бандрівська) 1867–1958	Володимир Охримович 1870–1931
Осип Маланюк 1873–1949 батько	+ Ольга Жуковська- (Маланюк) 1882(4)–1962	Ольга-Олена Карлівна Бандрівська 1890–1970	+	Оларка Карлівна Бандрівська 1902–1981	Михайло Скорик 1895–1981
Ельза-Павлина - Стефанія Маланюк 1913–1978	Ірена-Стефанія (Іра) Маланюк 1919–2009			Мірослав Скорик 1938–2020	Олена Крушельницька (Охримович) 1870–1961
					Марія-Соломія Охримович (Скорик) 1900–1981

Примітки: 1. У скороченому дереві зображено тільки генеалогічні лінії, що йдуть до видатних музикантів: Соломії Крушельницької, Оларки та Ольги Бандрівських, Мірослава Скорика та Ірини Маланюк. Інші лінії випущено. Чоловіки та старші діти подані ліворуч, жінки та молодші діти праворуч. У лінії Іри Маланюк вказано ступінь спорідненості між нею та її предками з роду Крушельницьких.

2. Напівжирним шрифтом позначені особи, кривно належні до роду Крушельницьких-Лазаревичів. Шлюбне прізвище жінки подано у дужках.

3. Знак «+» означає шлюб. Літера «N» замінює невідоме прізвище або ім'я. Знак запитання «?» замінює невідому цифру в числі року. В одному випадку в дужках подано іншу версію року народження: 1882 (4).



що в селі Крушельниця вона особисто зустрічала родини з цими так званими «прізвищами-придомками» (там само).

Ця інформація потрапила до багатьох інших видань, а також у Вікіпедію. Для перевірки ми звернулися до відомого багатотомного польського гербовника Адама Бонєцького й дійшли висновку, що тут, вірогідно, допущено дві помилки. По-перше, було переплутано польську перекреслену літеру «ł» з літерою «t», тож насправді має йтися про Крушельницьких-Славниковичів, а не Ставниковичів (в однині: Kruszelnicki-Sławnikowicz, а не Stawnikowicz) [24, с. 354–355]. По-друге, згідно з гербовником Бонєцького генеалогічна лінія Соломії Крушельницької, а разом з тим і лінія Іри Маланюк за бабусею по батькові, належить не до Крушельницьких-Славниковичів, а до Крушельницьких-Лазаревичів. У гербовнику окремо згадуються: батько Соломії «Ambroży Łazarewicz Kruszelnicki», тобто Амвросій Лазаревич-Крушельницький, його донька – «знана співачка Саломея» (у знахідному відмінку «Salomeę, znakomitą śpiewaczkę»), а також три доньки Амвросійового брата Яна (Івана), одна з котрих зветься «Александрова Маланінська» (Aleksandrowa Małanińska), тобто заміжня за Олександром Маланюком [24, с. 356].

Треба зазначити, що шляхетною за генеалогією була й народжена у Відні Габрієла Жуковська, уроджена фон Ключарич, яка була бабусею Іри по матері Ользі Жуковській-Маланюк. Іра вважала, що ця лінія сходить до французького герцога Гіза, який утік після Великої французької революції до Австрії [11; 14].

Можна сказати, що через Соломію Крушельницьку кривний та мистецький родовід Іри Маланюк певним чином пов'язуються. Життя та артистичний шлях обох співачок були доволі схожі: народження у майже однаковому етнонаціональному й соціальному прошарку, навчання у Львові та за кордоном, переважно закордонна кар'єра, міжнародна слава, подальший перехід до камерно-концертного виконавства, а на схилі літ до педагогіки, також проблеми в сімейному житті, повернення, хоча й з цілком різними наслідками, до Львова.

Втім, є й суттєві відмінності: крім відмінних біографічних та історичних обставин, зокрема того факту, що Крушельницькій за часом народження пасувало б бути «бабусею» Маланюк як у буквальному, так і в артистичному сенсі, слід згадати, що Соломія як вокалістка перейшла з фаху мецо-сопрано

до драматичного сопрано, що й дозволило їй стати справжньою оперною примадонною, а Іра залишилася драматичним мецо-сопрано – фахом, якому рідше доручається роль головної протагоністки оперної драми. Також варто підкреслити, що до так званої караянівської революції в середині 1960-х років, яка полягала у відмові від стабільних контрактів та у впровадженні гастрольної системи поспектакльного запрошення «розкручених» міжнародних зірок, у німецькомовних країнах усі опери, навіть італійські й французькі, зазвичай співалися в німецькому перекладі, що обмежувало кар’єрні можливості артистів.

Нагадаємо, Соломія Крушельницька повернулася до Львова влітку 1939 року саме напередодні вибуху Другої світової війни й залишилася тут жити аж до самої смерті 1952 року. У радянській Львівській консерваторії вона почала професорувати щойно після другого пришествя радянської влади 1944 року. Втім, під час війни вона давала приватні уроки (тоді казали «лекції») співу. Щодо Іри Маланюк, то після вересневої війни 1939 року вона вже наприкінці цього року повернулася до Львова та з незначними перервами перебувала й виступала там аж до лютого 1944-го. Тож виходить, що дві геніальні співачки, які належали до одного роду й нації, мешкали в одному, порівняно невеличкому, місті та в одному мистецькому колі впродовж понад чотирьох років, але так ніколи й не зустрілися. Чому? На це логічне запитання немає ясної відповіді.

Можливо, варто звернутися до історії Львівської вокально-виконавської школи. У висновках дисертації М. Жишкович наводиться схема педагогічної та мистецької генеалогії львівських співаків. За цієї схемою фундатором Львівської вокальної школи був професор Львівської консерваторії Валерій Висоцький, котрий декілька років навчався в Італії за системою Франческо Ламперті (Francesco Lamperti), яку він перейняв і творчо розвинув на галицькому ґрунті. Далі Жишкович виділяє кілька відгалужень, тобто ліній, що йдуть від Висоцького. Це – Олександр Мишуга, Адам Дідур, Чеслав Заремба (Czesław Zaremba) та Соломія Крушельницька. Додаткові лінії йдуть від італійської школи Фаусти Креспі (Fausta Crespi) – навчительки Соломії та багатьох інших галицьких співачок, а також від німецько-австрійської школи Йозефа Генсбахера (Josef Gdnzbacher) та Юліуса Штокгаузена (Julius Stockhausen).

Отже, виходить, що львівська вокально-виконавська школа мала щонайменше два італійські джерела – Франческо Ламперті та Фаусту Креспі, а також німецько-австрійські джерела. Тож мистецьку генеалогію Львівської вокально-виконавської школи можна порівняти не стільки з деревом, що має єдиний стовбур і багато гілок, а зі складним переплетінням коренів – ризою.

А втім, у другій половині XIX століття, а тим паче на зламі XIX–XX століть єдиної італійської вокальної школи вже не існувало – різні педагоги плекали різні підходи як до голосового апарату, так і до співочої й музичної стилістики. У цьому відношенні особливу увагу треба приділити Фаусті Креспі, цій «таємничій», за висловом Р. Пасічник [17], вокальній педагогині, забутій сьогодні навіть в Італії, яка навчала мистецтва співу, крім Соломії, ще й багатьох польок та галичанок. Зокрема, то була Зоф'я Козловська (Zofia Kozłowska), яка потім своєю чергою стала вчителькою Соломіїної сестри Анни Крушельницької, Соломіїної небоги Одарки Байдівської та інших співачок, зокрема Станіслави Шимановська-Корвін, сестри композитора Кароля Шимановського.

У літературі не згадуються точні дати життя Ф. Креспі. Ми знайшли ці дати (1853–1902) та епітафію на її надгробку на міланському цвинтарі: «Маестра співу, приклад жертвності, наполегливості та праці, скорботні родичі та учні благають про вічний спокій» («Maestra di canto, esempio di sacrificio, costanza e lavoro, addolorati i parenti e gli allievi implorano eterna pace»).

Інколи вважають, що Ф. Креспі була ученицею Ф. Ламперті [7, с. 79–80], але ці припущення не підтверджуються доказами. З листування Ф. Креспі, що зберігається в архіві музею С. Крушельницької, відомо, що вона спеціалізувалася на навчанні чужоземних вокалісток італійського бельканто, але навчатися у Фаусті порекомендовала Соломії славетна на той час італійська співачка Джемма Беллінчоні (Gemma Bellincioni), що була першою виконавицею ролі Сантуцци в «Сільській честі» Масканьї та вважається реформаторкою стилю бельканто «у брижах веризму» [23].

Коли Соломія під керівництвом Ф. Креспі перейшла з фаху мецо-сопрано на драматичне сопрано, В. Висоцький категорично не сприйняв цього переходу, так само як і О. Мишуга, про що ображена Соломія докладно написала в листі до відомого журналіста Михайла Павліка від 10.06.1894 [16]. А втім,

незабаром Соломія та Олександр Мишуга порозумілися, навіть співали дуетом та зберігали дружні стосунки аж до смерті співака. Можливо, що з часом Мишуга де в чому змінив своє позиціонування, бо під час Першої світової війни він викладав у Римі в консерваторії Джемми Беллінчоні. Так чи так, цей конфлікт напевно мав не тільки й не стільки особистісний вимір. Адже саме Мишуга та Адам Дідур продовжували лінію Висоцького у вокальному виконавстві та педагогіці, яка вже тоді сприймалася як питома галицька школа співу. Відомо, що молодий Мишуга навчався в Італії, але в подальшому досить критично ставився до своїх учителів-італійців. Проте Крушельницька, ставши трохи пізніше, на зламі століть, примадонною Варшавської опери, «не приховувала свого українського походження. Водночас вона наголошувала, що є вихованкою «італійської школи» [8, 237]. Вельми красномовною є така заява Соломії: «Я італійська артистка, бо якщо моє мистецтво чогось варте, то завдячую цим італійській школі та п'ятирічній наполегливій праці у цій країні. Раніше, у Львові, я взагалі не була артисткою. Національність мою знають усі, я її не змінювала й ніколи не зміню, незважаючи на те, що підлизування й ставання під прапори сильніших іноді приносять вигоду» [8, с. 239]. Тож можна зробити обережний висновок, що Крушельницька, а також Козловська, Бандрівська, Шимановська-Корвін розходилися з такими учнями Висоцького, як Мишуга й Дідур, принаймні в деяких принципових питаннях, які ще потребують вивчення.

Втім, суперечка двох ліній у львівській вокалістиці тривала й у ХХ столітті. У 1930-х роках у Львові діяли чотири видатні професори вокалу: Адам Дідур (нешлюбний син українки та польського шляхтича) у польській консерваторії імені Кароля Шимановського, Роман Любинецький (українець, якого інколи вважали польським колаборантом) у Державній консерваторії Польського (колишнього Галицького) музичного товариства, а також Одарка Баїндрівська та Лідія Улуханова (уроджена Векшемська) в українському Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка. Волинянка Улуханова-Векшемська навчалася на початку 1900-х років у Києві у вокальних класах Олександри Сантаґано-Горчакової та Олександра Мишуги (тож вона теж продовжувала традицію Валерія Висоцького), стажувалася в Італії й зробила неабияку кар'єру на оперних сценах дореволюційної Російської імперії.

Про непрості стосунки між львівськими професорами найкраще розповідає у своїх спогадах Мирослав Антонович, тодішній студент Вишого музичного інституту імені Миколи Лисенка, а згодом видатний музикознавець, засновник та керівник славетного Візантійського хору у Нідерландах: Улуханова та Баїндрівська «створили два окремі напрями співу. Обидві виростали й формувались в різних середовищах і мали різне мистецьке минуле. Відрізнялися одна від одної не тільки тим, що кожна на свій лад намагалася навчити мистецтву співу, а і зовнішнім виглядом, віком та вдачею. Л. Улуханова <...> могла майстерно передати учням свою велику любов до театру, запалити в них незбориме бажання прагнути до вершин оперного виконавства. О. Баїндрівська не мала оперної кар'єри. <...> Вона добре усвідомлювала, як то нелегко зробити кар'єру оперного виконавця, й тому <...> приділяла велику увагу постановці голосу, концентрувала свою та учня увагу на інтерпретації творів, на якості виконуваної музики. Обидві ці визначні педагоги співу мали своїх прихильників та критиків. <...> за ними стояли ще дві мистецькі постаті <...> За Л. Улухановою – її чоловік, відомий співак і режисер російських та польських оперних театрів Улуханов. За О. Баїндрівською – її тітка, українська співачка з світовою славою Соломія Крушельницька, яка на той час покинула велику сцену західного світу, повернулася до Львова і мешкала в одному домі з О. Баїндрівською» [1, с. 240–241].

Взявши до уваги, що Іра Маланюк була однією з улюблених учениць А. Дідура, потім Л. Улуханової, а шлях до С. Крушельницької, очевидно, не міг оминати її найближчу родичку Одарку Баїндрівську, ім'я якої навіть не згадується в мемуарах Іри Маланюк, попри те, що вони були далекими родичками, то звідси можна вивести гіпотетичні причини незузурічі двох великих українських співачок. Вірогідно, то були розходження між двома лініями у Львівській вокально-виконавській школі, які можна розцінювати почасти як принципові, а почасти як кланові та особистісні.

Втім, треба зазначити, що після другої світової війни ці чи то артистичні, чи то особистісні конфлікти поволі пішли у забуття.

Висновки і перспективи дальшого дослідження. У результаті дослідження встановлено генеалогію музичної династії Крушельницьких, до якої належали С. Крушельницька,

О. Бандрівська, М. Скорик та інші музиканти, зокрема й Іра Маланюк. Уточнено належність цієї династії до гілки Крушельницьких-Лазаревичів, а також дати життя Ф. Креспі – навчительки С. Крушельницької. Поставлено проблему артистичних та особистих стосунків між представниками різних гілок Львівської вокальної школи та як вони вплинули на мистецьке формування та творчий шлях Іри Маланюк. Вивчення проблем та загадок життя та творчості Іри Маланюк у контексті Львівської вокальної школи, зокрема вивчення архівних документів, безсумнівно відкриє та з'ясує ще багато цікавих сторінок української музичної історії.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович М. Між двома світовими війнами : Спогади : У 2 ч. / Упоряд. О. Долгий. Київ : Поліграфіст, 2003. 540 с.
2. Барнич Я. Шкільний театр у Станіславі. *Альманах Станіславської землі* / Ред-упор. Богдан Кравців. Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен : Друкарня Петра Белея, 1975. XV, 959 с. С. 592–594.
3. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво ; Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
4. Казарцева Т. Каммерзенгерін Іра Маланюк: «Я українка з Галичини». *Українська музика : Науковий часопис*. Львів : 2017. № 4(26). С. 113–120.
5. Карась Г. Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори. *Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство*. 2004. Вип. VI. Івано-Франківськ : Плай, 2004. С. 3–12.
6. Кирик О. Тонкощі взаємин Олександра Мишуги та Соломії Крушельницької. *За вільну Україну плюс : Тижневик*. Львів. № 15(843). 1.07.2021. С. 11.
7. Комаревич І. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво ; Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 169 с.
8. Крамар Р. Ціна тріумфу: Що змусило примадонну Соломію Крушельницьку покинути сцену Великого театру у Варшаві? *Українознавчий альманах / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка*. Вип. 18. Київ, 2015. 258 с. С. 236–240.
9. Крушельницька Л. Рубали ліс... Спогади галичанки. 4-те вид. Львів : Астролябія, 2018. 576 с.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, вступи. Т. 2 / НАНУ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича ; упоряд., ред., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 2000. 816 с.

11. Маланюк І. Голос серця: Автобіографія співачки / Пер. з нім. Алла Ільницька. Львів : Видавництво Collegium musicum, 2001. 306 с.

12. Мухіна Л. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... доктора філософії : спец. 025 – музичне мистецтво ; Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 232 с.

13. Німилевич О.; Філоненко Л. Виконавсько-педагогічні традиції у творчості славетних співачок Соломії Крушельницької й Ірини Маланюк. *Молодь і ринок : Щомісячний наук.-пед. журнал / Дрогобицький держ. пед. ун-т. Дрогобич. 2013. № 9(104). С. 44–48.*

14. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. Львів, 1994.

15. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. Львів : Ліга-Прес, 2012. 190 с.

16. Пасічник Р. «Най там і громи б'ють на мене, я беруся за роботу!», або Як гартувався характер Соломії Крушельницької. 28.06.2017. URL: <https://photo-lviv.in.ua/naj-tam-hromy-byut-namene-ya-berusya-za-robotu-abo-yak-hartuvavsya-harakter-solomiji-krushelnyskoji/> (дата звернення: 15.02.2022).

17. Пасічник Р. Таємнича Фауста Креспі, або Про що мовчить музейна світлиня. 18.10.2017. URL: <https://photo-lviv.in.ua/tajemnycha-fausta-krespi-abo-pro-scho-movchyt-muzejna-svitlyna/> (дата звернення: 15.02.2022).

18. Проців Л. Історія музичної педагогіки в Україні: феномен мистецьких династій. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі : Науковий журнал / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ. № 5. 2020. С. 16–23.*

19. Соломія Крушельницька [: генеалогічне дерево]. URL: <https://uk.rodovid.org/wk/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81:268193> (дата звернення: 15.02.2022).

20. Старицький М. (Miro Scala). Автобіографічні нариси / За ред. Ігор Соневицький. Львів, 2000. 95 с.

21. Циганкова А. Львівська вокальна школа ХХ століття : Магістерська робота / Вінницький держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2019. 65 с.

22. Шуляр О. Історія вокального мистецтва: У 2-х ч. / Ч. 1. Вид. 2-ге. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарп. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2014. 391 с.; Ч. 2. Івано-Франківськ : Плай, 2012. 360 с. С. 335–336.

23. Bellincioni G. Scuola di canto di Gemma Bellincioni, ovvero il Belcanto nelle pieghe del Verismo. 2.02.1918. URL: <http://belcantoitaliano.blogspot.com/2018/02/scuola-di-canto-di-gemma-bellincioni.html> (дата звернення: 15.02.2022).

24. Boniecki A. Herbarz polski. Cz. 1 : Wiadomosci historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich. T. 12. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1908. 400 s.

25. Malaniuk I. Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sdngerin. Wien : Ibero Verlag, 1998. 255 S.

26. Ryżycka S.; Karaś H. Krylowa światowej opery rodem ze Stanisławowa. *Kurier Galicyjski (Warszawa)*. Nr. 2(318). 1-14.02.2019. S. 19–20.

### REFERENCES

1. Antonovych, M. (2003) Mizh dvoma svitovymy vijnamy : Spohady : U 2 ch. / Uporiad. O. Dolhyj. Kyjiv : Polihrafist. 540 s. [In Ukrainian].
2. Barnych, Y. (1975) Shkil'nyj teatr u Stanislavovi // Al'manakh Stanyslavivs'koji zemli / Red-upor. Bohdan Kravciv. New-York – Toronto – Мьнchen : Drukarnia Petra Beleja. XV, 959 s. S. 592–594. [In Ukrainian].
3. Zhyshkovych, M. (2006) L'vivs'ka vokal'na shkola druhoji polovyny XIX – pershoji polovyny XX stolittia : dys. ... kand. mystectvoznavstva : spec. 17.00.03 – muzychne mystectvo / L'vivs'ka derzhavna muzychna akademija im. M. V. Lysenka [Lviv State M. V. Lysenko Music Academy]. L'viv. 246 s. [In Ukrainian].
4. Kazarceva, T. (2017) Kammersängerin Ira Malaniuk: «Ja ukrajinka z Halychyny» // Ukrajins'ka muzyka : Naukovyj chasopys. L'viv. No. 4 (26). S. 113–120. [In Ukrainian].
5. Karas', H. (2004) Osnovni etapy rozvytku muzychnoji kul'tury ukrajins'koji diaspory // Visnyk Prykarpats'koho universytetu : Mystectvoznavstvo. 2004. Vyp. VI. Ivano-Frankivs'k : Plaj. S. 3–12. [In Ukrainian].
6. Kyryk, O. (2021) Tonkoshchi vzajemyn Oleksandra Myshuhy ta Solomiji Krushel'nyc'koji // Za vil'nu Ukrajinu plius : Tyzhnevuk. L'viv. No. 15 (843). 1.07.2021. S. 11. [In Ukrainian].
7. Komarevych, I. (2016) Psykholohichni ta socioistorychni komponenty muzychno-scenichnoji zhyttietvorchosti Solomiji Krushel'nyc'koji : dys. ... kand. mystectvoznavstva : spec. 17.00.03 – muzychne mystectvo / L'vivs'ka nacional'na muzychna akademija im. M. V. Lysenka [Lviv National M. V. Lysenko Music Academy]. L'viv. 169 S. [In Ukrainian].
8. Kramar, R. (2015) Cina triumfu: Shcho zmusylo prymadonnu Solomiju Krushel'nyc'ku pokynuty scenu Vel'koho teatru u Varshavi? // Ukrajinoznavchij al'manakh / Kyjivs'kyj nac. un-t im. T. Shevchenka [Kyiv National T. Shevchenko University]. Vyp. 18. Kyjiv. 258 s. S. 236–240. [In Ukrainian].
9. Krushel'nyc'ka, L. (2018) Rubaly lis... Spohady halychanky. 4-te vyd. L'viv : Astroljabilja. 576 s. [In Ukrainian].
10. Liudkevych, S. (2000) Doslidzhennia, statti, recenziji, vstupy. T. 2 / NANU; In-t ukrajinoznavstva im. I. Kryp'jakevycha; uporiad., red., per. i prym. Z. Shtunder. L'viv : Vyd-vo M. Koc'. 816 s. [In Ukrainian].
11. Malaniuk, I. (2001) Holos sercja: Avtobiohrafija spivachky / Per. z nim. Alla Il'nyc'ka. L'viv : Vydavnytvo Collegium musicum. 306 s. [In Ukrainian].
12. Mukhina, L. (2021) Ukrajins'ke vokal'ne vykonavstvo u konteksti jevropejs'koji operno-vokal'noji kul'tury kincia XIX – pochatku XX stolittia : dys. ... doktora filosofiji : spec. 025 – muzychne mystectvo / Sums'kyj derzh. ped. un-t im. A. S. Makarenka [Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University]. Sumy. 232 s. [In Ukrainian].



13. Nimylovych, O.; Filonenko, L. (2013) Vykonavs'ko-pedahohichni tradyciji u tvorchosti slavetnykh spivachok Solomiji Krushel'nyc'koji k Iryny Malaniuk // *Molod' i rynek : Shchomisiachnyj nauk.- ped. zhurnal / Drohobyc'kyj derzh. ped. un-t [Drohobych State Pedagogical University]. Drohobych. No. 9 (104). S. 44–48. [In Ukrainian].*

14. Pavlyshyn, S. (1994) *Istorija odnijeji kar'jery. L'viv. [In Ukrainian].*

15. Pavlyshyn, S. (2021) *Istorija odnijeji kar'jery. L'viv : Liha-Pres. 190 s. [In Ukrainian].*

16. Pasichnyk, R. “Naj tam i hromy b'jut' na mene, ya berusia za robotu!”, abo Yak hartuvavsia kharakter Solomiji Krushel'nyc'koji. 28.06.2017. URL : <https://photo-lviv.in.ua/naj-tam-hromy-byut-na-mene-ya-berusya-za-robotu-abo-yak-hartuvavsya-harakter-solomiji-krushelnytskoji/> (data zvernennja 15.02.2022). [In Ukrainian].

17. Pasichnyk, R. Tajemnycha Fausta Crespi, abo Pro shcho movchyt' muzejna svitlyna. 18.10.2017. URL : <https://photo-lviv.in.ua/tajemnycha-fausta-krespi-abo-pro-scho-movchyt-muzejna-svitlyna/> (data zvernennja 15.02.2022). [In Ukrainian].

18. Prociv, L. (2020) *Istorija muzychnoji pedahohiky v Ukraini: fenomen mystec'kykh dynastij // Muzychne mystectvo v osvitolohichnomu dyskursi : Naukovyj zhurnal / Kyjivs'kyj un-t im. Borysa Hrynchenka [Kyiv Borys Hrynchenko University]. Kyjiv. No. 5. S. 16–23. [In Ukrainian].*

19. Solomija Krushel'nyc'ka [: henealohiczne derevo]. URL : <https://uk.rodovid.org/wk/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81:268193> (data zvernennja 15.02.2022). [In Ukrainian].

20. Staryckij, M. (Miro Scala). (2000) *Avtobiohrafichni narysy / Zred. Ihor Sonevc'kyj. L'viv. 95 s. [In Ukrainian].*

21. Cyhankova, A. (2019) *L'vivs'ka vokal'na shkola XX stolittia : Mahisters'ka robota / Vinnyc'kyj derzh. ped. un-t im. M. Kociubyns'koho [Vinnycia State M. Kociubyns'kyj Pedagogical University]. Vinnycia. 65 s. [In Ukrainian].*

22. Shuliar, O. (2012) *Istorija vokal'noho mystectva: U 2-kh ch. / Ch. 1. Vyd. 2-he. Ivano-Frankivs'k : Vyd-vo Prykarp. nac. un-tu im. V. Stefanyka, 2014. 391 s.; Ch. 2. Ivano-Frankivsk : Plaj. 360 s. S. 335–336. [In Ukrainian].*

23. Bellincioni, G. (1918) *Scuola di canto di Gemma Bellincioni, ovvero il Belcanto nelle pieghe del Verismo. 2.02.1918. URL : http://belcantoitaliano.blogspot.com/2018/02/scuola-di-canto-di-gemma-bellincioni.html (data zvernennja 15.02.2022).*

24. Boniecki, A. (1908) *Herbarz polski. Cz. 1 : Wiadomosci historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich. T. 12. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1908. 400 s.*

25. Malaniuk, I. (1998) *Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sangerin. Wien : Ibero Verlag. 255 S.*

26. Ryżycka, S.; Karaś, H. (2019) *Krylowa światowej opery rodem ze Stanisławowa // Kurier Galicyjski (Warszawa). Nr. 2 (318). 1–14.02.2019. S. 19–20.*

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-13>**Ірина Олександрівна Цепух**

ORCID: 0000-0003-1122-3122

викладач-методист,

голова предметно-циклової комісії

«Фортепіано та концертмейстерство»

Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради

«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Irina9009@gmail.com

## ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ

**Мета роботи** полягає в узагальненні досвіду психологічної підготовки студентів до виконання музичних творів на сцені та психологічному налаштуванні до виступу. **Методологія** дослідження спирається на системно-структурний метод та метод педагогічного спостереження. **Наукова новизна** полягає в узагальненні та виділенні методичних настанов усвідомленої підготовки студента-піаніста до публічного виступу. **Висновки.** Впровадження свідомих виконавських практик підготовки допоможуть студентам-піаністам налаштуватися на виступ, опанувати сценічне хвилювання й продемонструвати найкращий результат. При цьому важлива певна етапність та послідовність роботи зі студентом-піаністом: аналіз психологічних стрес-чинників концертного виступу, порівняння з попередніми виступами, виділення особливостей психологічної поведінки за роялем, рекомендації студенту щодо виконання в майбутньому. Виявлено, що проявами емоційного напруження, що виникає в процесі концертної діяльності, є тривожність, страх, занепокоєння, невпевненість у собі. Показано, що робота зі сценічним хвилюванням є основою емоційної культури музиканта-виконавця. Встановлено, що важливим критерієм готовності студента до виступу є емоційно-логічна свобода гри, яка полягає в охопленні цілісного образу твору, тобто вміння утримувати наскрізну тему твору. Дієвими складниками емоційної саморегуляції є занурення в образ концертної програми, примірювання «маски впевненості», створення картинки успіху, досягнення внутрішнього рівня співавтора музичного твору. При цьому варто враховувати індивідуальні прийоми психологічного налаштування до виступу. Виділено практики свідомої підготовки студента-піаніста до сценічного виступу. Підкреслено, що

кожен підготовчий етап до сценічного виступу має певні особливості, врахування яких забезпечує успішне публічне представлення твору.

**Ключові слова:** музичне виконавство, публічний виступ, сценічне хвилювання, емоційно-логічна свобода гри, психологічний комфорт виконавства, практики свідомої підготовки.

*Tsepukh Iryna Oleksandrivna, Lecturer-Methodologist, Head of the PCC “Piano and Concertmaster” of the Municipal Institution of Higher Education of the Kyiv Regional Council “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”*

***Psychological features preparing a student pianist for a public performance***

**The purpose** of the work is to generalize the personal experience of psychological preparation of students to perform musical works on stage and tune in to the performance. **The research methodology** consists of the system-structural method and the method of pedagogical observation. Scientific novelty consists in the generalized and allocated methodical instructions of conscious preparation of the student-pianist for public performance. **Conclusions.** The introduction of conscious performance training practices will help student pianists to tune in to perform, master stage excitement and demonstrate the best results. At the same time, a certain stage and sequence of work with a student pianist is important: analysis of psychological stressors of a concert performance, comparison with previous performances, highlighting the features of psychological behavior at the piano, student recommendations for future performance. It was found that the manifestations of emotional tension that arise in the process of concert activities are anxiety, fear, anxiety, self-doubt. It is shown that working with stage excitement is the basis of the emotional culture of a musician-performer. It is established that an important criterion of a student's readiness to perform is the emotional and logical freedom of the game, which consists in embracing the holistic image of the work, i.e., the ability to keep the end of the work. Effective components of emotional self-regulation are immersion in the image of the concert program, trying on a “mask of confidence”, creating a picture of success, achieving the inner level of co-author of a musical work. At the same time it is necessary to consider individual receptions of psychological adjustment to performance. The practices of conscious preparation of a student pianist for a stage performance are highlighted. It is emphasized that each preparatory stage for the stage performance has certain features, taking into account which ensures a successful public presentation of the work.

**Key words:** musical performance, public speech, stage excitement, psychological comfort of performance, emotional and logical freedom of play, the practice of conscious training.

**Актуальність теми дослідження.** Викладання у мистецькому закладі предмета «Фах фортепіано» та підготовка студентів до сценічних виступів різного формату та масштабу – відкритого піаністичного конкурсу, академічного концерту, технічного заліку – потребує ретельної організації освітнього

процесу. Зокрема, впровадження якісних прийомів методичної роботи. Одним із таких актуальних напрямів діяльності викладача-піаніста вищого навчального закладу є психологічна підготовка студента-піаніста до публічного виступу на сцені. Адже невміння контролювати сценічне хвилювання, відсутність навичок управління своєю емоційною сферою, несформована мотивація успіху заважають виступу. Тому доцільно збагачувати методику навчання студентів мистецького закладу засобами розвитку у них компетенцій якісного публічного виступу, а саме практик свідомої підготовки до виступу. Актуальність теми пов'язана з потребою з'ясувати способи і методи підготовки студента до сценічного виступу.

**Мета роботи** полягає в узагальненні досвіду психологічної підготовки студентів до виконання музичних творів на сцені та налаштуванні до виступу. Водночас важливо розкрити поняття свідомої підготовки студента до виконання музичних творів на сцені.

**Наукова новизна** полягає в узагальненні та виділенні методичних настанов усвідомленої підготовки студента-піаніста до публічного виступу.

**Виклад основного матеріалу.** В основі запропонованої нами моделі підготовки студента-піаніста до публічного виступу лежать наукові розвідки проблем концертного виконання В.В. Бурназової, Т.П. Воробкевич, В.В. Клименко, Д.Г. Юника. Проблематика виконавської піаністичної школи також висвітлюються в працях таких музикантів-педагогів, як Ж.В. Дедусенко, К.С. Савшінського, Л.І. Садової. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів стала предметом дослідження Л.М. Котової [1]. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності розкрито у праці В.П. Білоус [2].

Спостерігаючи за підготовкою викладачами студентів до виступу «за лаштунками», можна почути такі стандартні фрази: «не хвилюйся», «грай впевнено», «звільни думки», «ні про що, окрім музики, не думай», «не відволікайся» тощо. І таких прикладів можна навести безліч, проте вони всі про одне й те ж: НЕ ПОМИЛЯЙСЯ! У такий спосіб піаністи-викладачі нерідко поряд із формуванням таких музичних компетенцій, спрямованих на техніку виконання (метро-ритм, цілісність форми, художній образ, емоційність, стилістичні

риси), мають ще одне важливе завдання – навчити своїх студентів відповідально підходити до концертного виконання програми, звільнитися від негативних моментів сценічного хвилювання. Це шлях до успіху не через страх зробити помилку, а через техніку свідомої підготовки.

У діях викладача-наставника важлива певна етапність та послідовність підготовки студента-піаніста. А саме:

- аналіз психологічних стрес-чинників концертного виступу;
- синтез та порівняння з попередніми виступами;
- виділення особливостей психологічної поведінки за роялем;
- рекомендації студенту щодо виконання в майбутньому.

Розпочнемо з аналізу психології концертного виступу, а саме переживань, які супроводжують виступаючого. Що ж є спільного у поведінці піаністів? Що відчувають виконавці, готуючись до виступу? Звичайно, всі відчувають занепокоєння та тривогу. Виконавець потрапляє у стан емоційної напруги. При цьому відбувається поєднання таких стрес-чинників, як надмірна вимогливість до себе та гостре прагнення отримати похвалу. Так, одним із коментарів студентів є: «...якщо я допущу помилку чи зупинюся, що про мене подумають слухачі?» чи «...я так хотів отримати відмінно і думав про це весь виступ...».

Загальновідомо, що успішний концертний виступ піаніста неможливий без творчого підйому. Виступ без емоції можна назвати математичною організацією звуків у часі. Водночас будь-які зайві думки під час виступу вказують на недостатнє занурення в матеріал та поверхнево вивчений текст. Є така думка серед музикантів: чим гірше вивчений твір, тим більше хвилювання на сцені.

Отже, під час підготовки музичного твору юного виконавця слід занурити в роботу над поєднанням інтонації, динаміки, туше, педалі та закріпити ретельним слуховим аналізом. Саме за такого підходу студент не буде мати часу на відволікання на інші подразники, він буде зайнятий якістю виконання твору. На сцені випадковістю може бути лише невдача, а от успіх ніколи.

Студент на сцені насамперед проходить фазу адаптації, від тривалості якої залежить швидкість опанування своєї напруги. Часто студент-виконавець не може сконцентруватися на початку виступу. При цьому рухи у нього стають

метушливими. Підготовка до виступу починає затягуватися: підкручується декілька раз вгору-вниз банкетка, вовтузіння на стільці, поправлення одягу, потирання рук тощо. Рівень адаптивних можливостей знижується, зростає емоційна напруга, що часто віддзеркалюється на якості виконання твору. Отже, вихід на сцену супроводжується психологічними хвилюваннями, однак ситуація якісно вивченого тексту напам'ять стає запорукою швидкого виходу з такого стану. Вміння опанувати сценічне хвилювання є підґрунтям як майстерності, так і витримки виконавця.

Для тих, хто готується до виступу, є ще одна порада – не варто намагатися повністю заспокоїтися. Тривогу як досить сильну емоцію варто спробувати трансформувати у передчуття приємної, хоча й хвилюючої події – концерту. Тут доречно пригадати відомий вислів угорського композитора, виконавця Ф. Ліста, який був впевнений, що техніка народжується з духу. Важливо налаштувати себе на приємне хвилювання, проаналізувати стан готовності та вивчення програми. Скажіть собі, що ви якісно опрацювали нотний матеріал. Внутрішньо пригадайте «опорні місця» твору. Перед концертом дуже корисно зробити репетицію, але грати не від початку до кінця твору, а лише «опорні місця», таким чином ви побудуєте своєрідний обміркований план, що дасть вам змогу рухатися від одного пункту до іншого, не втрачаючи єдину лінію і не відволікаючись на сторонні думки. Це додасть гнучкості, зосередженості саме на тому, що важливе в цей момент. Варто створити відчуття того, що ви бажаєте зіграти саме так, як ви відчуваєте цей мистецький твір.

Перебуваючи на сцені, необхідно пам'ятати, що слухач завжди пробачить невелику помилку, якщо виконавець буде грати емоційно й технічно. Студент має ніби домовитися із самим собою, що промах під час виконання варто проігнорувати та продовжити грати. За зворотної реакції, випадково зачепивши одну фальшиву ноту, можна загубити всю програму. Корисно пригадати вислів Вінса Ломбарді, американського футболіста й тренера середини ХХ століття, який говорив, що не важливо, як часто ви падаєте, важливо, як часто ви піднімаєтеся [3].

Отже, підготовка студентів-піаністів до публічних виступів має ґрунтуватися на системному аналізі та на принципах вольової регуляції сценічного хвилювання.

В окремих випадках від психологічного стану залежать і фізичні прояви, а саме холодні руки, тремтіння рук чи колін. Якщо є такі прояви, варто з'ясувати: чи досить часу на відпочинок? чи повноцінний сон? чи досить переключення на інший вид діяльності? Адже втома впливає на кожну з форм хвилювання. Студент у разі повноцінних занять самопідготовки має не допускати як фізичної, так і емоційної перевтоми. Згадаймо чудовий вираз, що на слуху у багатьох виконавців: «Справжній музикант відпочиває не від музики, а для музики».

Важливо виховувати у студентів сценічну культуру. Методична підготовка викладачами юного піаніста до виступу включає ознайомлення з особливостями діяльності артиста-виконавця. Це дасть змогу поступово виробляти сконцентрованість і стійкість до психічних перешкод. Точніше, надати настанову певного реагування. Назвемо таку методику «настановою на успіх». Доречно з кожним студентом окремо обговорити й виправити не лише похибки виступів, але й зважити на індивідуальний рівень особистих вимог студента до себе самого: низьку самооцінку своїх професійних якостей або, навпаки, необґрунтовано високу. Корисні такі фрази: «у мене все вийде», «я не боюся слухача, це мої друзі», «я дякую слухачам, що вони прийшли на концерт заради музики, яку я буду виконувати». Важливо відчувати незримий контакт зі слухачем. Хто боїться аудиторій, той не знаходить із нею контакт. Дієва фраза: «не потрібно хвилюватися за себе, хвилюйся за композитора». І звичайно, стискати пружину нетерпіння й бажання зіграти вивчений твір чи програму на сцені.

Нерідко, опинившись на сцені, виконавець відчувається самотнім, з'являється відчуття побоювання не розкрити на належному рівні всі виконавські завдання, що були поставлені. Невизначеність доповнюється похмурими думками про «забування тексту». Важливо зазначити, що передумовою впевненості у собі є творче налаштування. Влучні слова Шекспіра, який порівнював наші сумніви з ворогами, що заставляють нас втрачати те, що можливо могли б мати, якби не боялися спробувати [4].

Парадокс в одному реченні: музиканти хвилюються від того, що бояться забути і забувають від того, що хвилюються.

Іншим важливим критерієм готовності до виступу є страх технічних труднощів. Тому студент-піаніст має невпинно від виступу до виступу працювати над поповненням скарбниці свого технічного резерву: швидкості, витривалості, сили тощо.

Ще одним не менш важливим критерієм готовності студента є емоційно-логічна свобода гри — охоплення цілісного образу твору, тобто вміння утримувати наскрізну низку подій. Показником художньої і технічної готовності програми є взаємодія інтелектуальної та емоційної функцій психіки.

Без сумніву, велике значення на певному етапі набувають вчасні поради-настанови викладача з фаху. Доречне використання цитат великих виконавців, що дадуть змогу підібрати потрібний прийом, подивитись під іншим кутом на поставлене завдання, по-новому осмислити твір: щось на зразок висловлювання Людвіга Бетховена: «...рука повинна обіймати клавіатуру...» або Генріха Гейне «...рояль зникає і нам відкривається одна музика...». Подібні цитати спонукають виконавця до образного мислення та обмірковування проблем і способів її вирішення.

Отже, сценічне хвилювання — це психічний стан, що виникає під час виступу перед слухацькою аудиторією. Проявами емоційного напруження, що виникає в процесі концертної діяльності, є тривожність, страх, занепокоєння, невпевненість у собі. На характер цих проявів впливають психологічні та фізіологічні особливості організму людини, рівень володіння музичним матеріалом, навички вольової саморегуляції і внутрішня мотивація. Формування вміння управляти сценічним хвилюванням є одним із завдань підготовки студента-піаніста.

Вивченням питання психологічної підготовки до виступу займаються як піаністи, так і психологи, які, спостерігаючи, виявляють, досліджують, узагальнюють поведінку виступаючих, дають поради. Але треба визнати, що універсальних рецептів для подолання негативних форм сценічного хвилювання не існує. Особливо з огляду на індивідуальні особливості психіки студента-піаніста. Викладач з фаху може лише рекомендувати скористатися порадою чи психологічним прийомом. Завдання артиста-піаніста — знати про такі наявні рецепти, що збиралися в піаністичну скарбничку певної виконавської школи, і намагатися брати верх над своїми думками, спрямовувати їх на осмислення музики, що виходить з-під рук, тренуватися не відволікатися на сторонні подразники під час виконання, слухати й чути процес створення музичального твору. Забути про страх, скерувавши всі свої думки на унікальному інтерпретуванні власної програми.



Важливо самому викладачу пригадати власні відчуття «передконцертного хвилювання», що будувалися на занепокоєнні за якість виступу і порадити студентові ставитися до хвилювання як до тимчасового хворобливого стану, що залежить не лише від занять за інструментом, але й від правильної психологічної настанови на успішний виступ. Подібне самонавіювання допоможе в день концерту трансформувати тривожність у позитивну енергію.

Досвідчені виконавці напередодні концерту радять зранку «прогнати» програму лише один раз і не подрібнювати музичну тканину на окремі частини. У разі відчуття необхідності займатися більше часу, більше приділити уваги інструктивно-технічному матеріалові – гамам, вправам або ж програванням творів, що не входять до програми виступу, але виконуються при цьому вільно. Таким чином, культивується прагнення якомога швидше вийти на сцену й бажання грати.

За декілька днів до визначеної дати концерту важливо поєднати корисне з приємним – не лише сидіти за роялем, але й зайнятися іншим видом діяльності, у такий спосіб відволіктись від тривожних думок. Тож можна порадити студенту спокійну прогулянку містом, читання книги, похід до музею чи в картинну галерею, робити все, що може на деякий час відволікти від музики.

День концерту – особливий, коли важливою стає кожна дрібниця. Цінні такі поради:

- повноцінний сон, тобто спати не менше 7–8 годин, дати організму відпочити й набратися сил;
- підкріпитися сніданком, при цьому не переїдати;
- виходячи з дому, вдягатися, не поспішаючи;
- завбачливо розрахувати час на дорогу до місця виступу із запасом;
- у репетиційній кімнаті ніщо не повинно хвилювати музиканта;
- доступ до артистичної в цей день має бути відкритий лише для студента й викладача з фаху. Вона тимчасово зачинена для родичів, друзів, які можуть ненавмисно нав'язати тривожні думки та побоювання. Запросіть їх напередодні до залу як слухачів;
- беззмістовна розмова за лаштунками – це найгірший спосіб проведення часу, це деконцентрує увагу виконавця-піаніста та його творчий настрій;

– поганою звичкою є нервові мовчазні ходіння по репетиційній кімнаті. Студенту варто спокійно сісти в зручну позу. Це дасть змогу дещо розслабити м'язи і потренувати вольову витримку;

– розігруючи руки перед виступом, необхідно пам'ятати про вплив темпів програвання на підсилення неспокійного стану студента. Тому корисніше програвати більш спокійні темпи та невеликі частини.

Отже, кожен етап до сценічного виступу має певні особливості, врахування яких забезпечує успішне представлення твору.

Психологічно важливим спостереженням є той факт, що кожна особистість має індивідуальні прийоми налаштування. Це стосується і її психофізіологічних властивостей, зокрема, типу нервової системи. Так, студентів, які за типом темпераменту є флегматиками й меланхоліками, варто підбадьорити, задати швидкий темп виконання матеріалу перед виступом, холериків і сангвініків, навпаки, заспокоїти. Викладач завжди користується правилом – «не нашкодь!». Кожен піаніст-виконавець, будь-то студент чи досвідчений діяч, у праві вибирати саме ті «ліки», які на нього справляють позитивний вплив.

Необхідним моментом психологічної готовності до виступу є необхідність занурення в образ концертної програми. Не є секретом й те, що концертний виступ вимагає великої витрати енергії, а разом із тим концентрації волі, уваги, емоційних та фізичних сил. За моїми власними спостереженнями, успіху на сцені досягають не самі розумні, а саме емоційно стійкі студенти, які вірять у свій успіх. До речі, вмотивованість, яка призводить до подібної впевненості, інколи досягається шляхом влучання педагогом у потрібний твір під час вибору програми: коли співпадає внутрішньо-емоційний стан піаніста-вихованця з художньо-емоційною складовою частиною твору програми.

Стан «правильного» хвилювання перед виступом має особливий піднесений настрій захвату. Нервова системи при цьому чергує два настрої: замріяність та безмежну натхненність. Схвилюваність у такому прояві можна назвати корисною, оскільки замість страху виникає підвищена витривалість і дає виконавцю сили перевершити самого себе.

Простежується поява у студента під час підготовки до публічного виступу думки про провал на сцені. Вирішення

такої ситуації можливе через примірювання «маски впевненості», що означає свідому трансляцію позитивного настрою. Така вправа формує дух спокою, комфорту та впевненості. Робимо зі студентами висновок, який стає правилом: якщо непокоїшся – вдавай спокійного.

Зауважимо, що будь-які слова матеріальні і, як кажуть, мають властивість втілюватися у реальності. Тому користуємося в класі ще однією настановою: ніколи не визнавати і не говорити ні собі, ні другу, що хвилюєшся. Натомість варто повторяти, вселяючи в підсвідомість думку, – «я з нетерпінням чекаю концерту». При цьому самонавіювання корисно пов'язати з картинкою успіху, на яку виконавець заслуговує за свою старанну роботу.

Таким чином, проблемою є не факт наявності сценічного хвилювання, а вміння його опанувати. Дієвими складниками формування управління емоційним станом підготовки студента до сценічного виступу є занурення в образ музичного твору, примірювання «маски впевненості», творче налаштування, створення картинки успіху. При цьому важливо врахувати тип нервової системи особистості.

Не рідкими бувають виступи студентів за межами навчального закладу. Концерти відбуваються в музеях, школах, на відкритих майданчиках, у залах, що пропонуються умовами піаністичних конкурсів. Піаніст стикається з необхідністю щоразу підлаштовуватися до незнайомого роялю чи фортепіано. Весь концертний виступ може зійти нанівець через незручну посадку – високий чи низький стілець, перекошену банкетку. Як ми розуміємо, ці обставини пов'язані зі звичками техніки. До таких подразників, що відволікають, можна віднести й освітлення в залі. Дратуватимуть як затемнена клавіатура, так і світло, що б'є в очі. Тому так важливо поцікавитися умовами виступу за певний час до концерту. Не буде зайвим поіклуватися про температуру в репетиційній кімнаті, позаяк перебування в холодному приміщенні перед виступом може роздратувати будь-яку людину, що вплине на концертне виконання.

Порада для модниць дівчат-піаністок – користування педаллю на сцені не передбачає високі підбори у взутті. Зважатимуть і гострий чи квадратний ніс взуття. Техніка педалі не терпить експериментів. Необхідно віддати перевагу класичній формі черевичок.

Досить важливою обставиною є концертний одяг. Вибирається він перш за все із міркувань зручності. Піджак у хлопців чи блуза у дівчат повинні бути настільки зручними, щоб не відволікати увагу виконавців від процесу.

Неприпустимо для дівчат вдягати коротку спідницю, яку називають міні (вище колін). Користуємося правилом: довжина сукні може бути вибрана з таких, що не стискають рухи і не будуть зайвим подразником психоемоційного стану: до середини ікри чи щиколотки.

Виходячи на сцену та йдучи за лаштунки, ніколи не варто поспішати. Необхідно центр тяжіння корпусу винести дещо вперед й трохи нахилити корпус. Під час ходьби ступати, спираючись одразу на п'ятки. Підборіддя не слід притискати до шиї.

Хороша постава – не просто гідний та інтелігентний вигляд, але й глибоке дихання, хороше самопочуття і впевненість у собі.

Отже, врахування зовнішніх чинників (одяг, постава, ходьба) також забезпечить подолання сценічного хвилювання.

Звичайно, охопити всі рекомендації щодо психологічної підготовки студента-піаніста до публічного виступу та його поведінки на сцені в одній роботі неможливо. Головне, що повинен розуміти молодий піаніст: сценічний виступ – це насамперед радість від спілкування з публікою, творче натхнення та професійне зростання. Чим частіше виходиш на сцену, тим більше проявляється впевненість у собі, тому що **СЦЕНА – НАЙКРАЩІ ЛІКИ ВІД ХВИЛЮВАННЯ**.

Тим студентам, які старанно займаються в класі, виконують домашнє завдання, використовуючи години самопідготовки, але відчувають страх перед виступом, можна запропонувати вдуматися й обміркувати слова видатного німецького письменника ХХ століття Бодо Шефера, який писав: «Човну в гавані безпечніше, але він не для того будувався» [5].

Тож закріпимо просту істину: піаніст-виконавець має прагнути досягнути внутрішнього рівня співавтора композитора.

**Висновки.** Таким чином, впровадження свідомих виконавських практик підготовки допоможе студентам-піаністам налаштуватися на виступ, опанувати сценічне хвилювання й продемонструвати найкращий результат. При цьому важлива певна етапність та послідовність роботи зі студентом-піаністом. Дієвими складниками емоційної саморегуляції є занурення в образ концертної програми, примірювання «маски

впевненості», створення картинки успіху, творче налаштування, досягнення внутрішнього рівня співавтора музичного твору. Все це є практиками свідомої підготовки студента-піаніста до сценічного виступу.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Котова Л.М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів : дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02. Мелітополь : Мелітопольський держ. педагогічний ун-т. 2000. 260 с.
2. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2005. 194 с.
3. Lombardi V. The Lombardi Rules: 26 Lessons from Vince Lombardi – The World’s Greatest Coach. New York : McGraw-Hill, 2004. 128 с.
4. Shakespeare W. Measure for Measure. London : Wordworth Editions, 1995. 144 с.
5. Шефер Б. Шлях до фінансової свободи. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 344 с.

### **REFERENCES**

1. Kotova, L.M. (2000). Emotsiina stiikist' yak zasib formuvannya instrumental'no-vikonavs'koyi nadiinosti u studentiv muzichno-pedahohichnikh fakul'tetiv: dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. ped. nauk: 13.00.02. Melitopol': Melitopol's'kiy derzh. pedahohichniy un-t. 260 s.
2. Bilous, V.P. (2005). Psikhologichni aspekti formuvannya vikonavs'koyi khudozhn'oyi maysternosti: dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv: Natsional'na muzichna akademiya Ukraini im. P.I. Chaykovs'koho. 194 s.
3. Lombardi, V. (2004). The Lombardi Rules: 26 Lessons from Vince Lombardi – The World’s Greatest Coach. New York: McGraw-Hill. 128 s.
4. Shakespeare, W. (1995). Measure for Measure. London: Wordworth Editions, 1995. 144 s.
5. Shefer, B. (2018). Shlyakh do finansovoyi svobodi. L'viv: Vidavnitstvo Staroho Leva. 344 s.

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-14>*Людмила Олександрівна Снегір'ова*

ORCID: 0000-0002-7221-0440

*в. о. доцента кафедри концертмейстерства  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
odma\_n@ukr.net*

## МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЦИКЛУ О. КРАСОТОВА «ЗИБУЧІ ПІСКИ» В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

**Мета роботи** – дослідження особливостей інтерпретації вокального циклу як художньої цілісності в класі камерно-вокального ансамблю. Сумісна робота викладача, студента і вокаліста націлена на досягнення інтерпретаційної єдності у відношенні не тільки до виконавської концерції твору, але й щодо загального підходу до вибору найбільш відповідного тембру, туше, динаміки, темпу тощо. Особливу роль засвоєння навичок ансамблевої єдності концертмейстера і вокаліста відіграє в подальшій роботі над оперним репертуаром. Таким чином, успіх, досягнутий у педагогічній і виконавській діяльності під час роботи над вокальним циклом, стає необхідною ланкою в формуванні майстерності концертмейстера і володінні необхідними навичками у вдалій інтерпретації великих оперних сцен. **Методологія** спирається на аналітичний метод та поєднання основ інтонаційної теорії Асаф'єва і педагогічної практики в класі концертмейстерства. **Наукова новизна полягає** в обґрунтуванні методичних та інтерпретаційних підходів до виконання ансамблевих творів та введенні в педагогічний та концертний обіг маловідомого вокального циклу українського композитора О. Красотова. Надані методичні рекомендації щодо ключових моментів в інтерпретації вокального циклу «Зибучі піски» можуть слугувати матеріалом для вироблення художніх рішень в інтерпретації музики сучасних українських композиторів.

**Висновки.** Роль викладача-концертмейстера в інтерпретації камерно-вокальних циклів спирається на комплекс знань загальноісторичного і теоретичного походження, що дозволяють орієнтуватись у стилістиці музичного твору, навичок суто піаністичної професійної діяльності і розуміння природи вокального голосу. Вироблення цілісного усвідомлення художньої ідеї і образної сфери камерно-вокального циклу дає концертмейстеру можливість створення артистичної інтерпретації в гнучкій співпраці із вокалістом і досягнення успіху в концертній діяльності.

**Ключові слова:** О. Красотов, вокальний цикл «Зибучі піски», методика концертмейстерської діяльності, інтерпретація камерно-вокального циклу.

*Sniegirova Liydmyla Olexandrovna, Associate Professor at the Department of Accompaniment of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Methodical basis of the accompanist in the study and performance of the cycle A. Krasotov “Shelling sands” in the class of accompaniment**

**Research objective** – study of the peculiarities of the interpretation of the vocal cycle as an artistic integrity in the classroom of the chamber-vocal ensemble. The joint work of the teacher, student and vocalist is aimed at achieving interpretive unity not only in relation to the performance concept of the work, but also in terms of the general approach to choosing the most appropriate timbre, mascara, dynamics, tempo and more. A special role is played in further work on opera stages. Thus, the success achieved in pedagogical and performing activities in working on the vocal cycle becomes a necessary link in the formation of the skills of the accompanist and the possession of the necessary skills in the successful interpretation of major opera scenes. **The methodology is based on the analytical method and the combination of the basics of Asafiev’s intonation theory and pedagogical practice in the class of concertmaster.** **Scientific novelty** is to substantiate the methodical and interpretive approaches to the performance of ensemble works and the introduction into pedagogical and concert circulation of the little-known vocal cycle of Ukrainian composer O. Krasotov. The given methodical recommendations concerning the key moments in the interpretation of the vocal cycle “Shelling sands” can serve as a material for making artistic decisions in the interpretation of the music of contemporary Ukrainian composers. **Conclusions.** The role of a teacher-accompanist in the interpretation of chamber-vocal cycles is based on a set of knowledge of general historical and theoretical origin, which allows to orient in the style of a musical work, skills of purely pianistic professional activity and understanding the nature of vocal voice. Developing a holistic understanding of the artistic idea and figurative sphere of the chamber-vocal cycle gives the accompanist the opportunity to create an artistic interpretation in a flexible collaboration with the vocalist and achieve success in concert activities.

**Key words:** A. Krasotov, vocal cycle “Shelling sands”, methodical basis of concertmaster’s activity, interpretation of chamber-vocal cycle.

**Актуальність роботи.** Своєрідність співпраці концертмейстера-викладача і вокаліста в процесі ансамблевої інтерпретації передбачає щільну взаємодію у відношенні до деталей виконання, як-то особливості туше, динаміки, експресії в забарвленні голосу тощо. Якщо генеральні методологічні засади – необхідність розвиненої художньої культури музикантів, історико-стильової і теоретичної ерудиції, смаку, розуміння психології виконавства, професійного володіння піанізмом і технікою вокалу – своєю значущістю не викликають заперечень і відзначаються всіма авторами, зацікавленими цією тематикою [1; 4; 6; 8; 12], то питання, пов’язані

із втіленням текстових виконавських моментів залишаються в межах безпосередньої роботи в класі. В найбільш ґрунтовних вітчизняних працях з названої тематики широко відбиті історичні та методологічні засади роботи сучасного концертмейстера як у сферах камерного, так і оперного музикування [6; 7]. Не менш вагомим є практичний досвід, вироблений у процесі інтерпретації конкретних творів, серед яких особливу роль відіграють твори українських композиторів. В цьому аспекті зосередження уваги на деталях виконавського прочитання ансамблевих вокальних циклів видається необхідним і корисним, тим паче у випадках вибору як предмета виконавського дослідження творів сучасних вітчизняних авторів.

**Мета дослідження** – виявити особливості інтерпретації вокального циклу як художньої цілісності в класі камерно-вокального ансамблю, які утворюють неповторну виразність твору.

**Наукова новизна** полягає в зверненні до маловідомого твору одеського композитора О. Красотова, що дає можливість не тільки більш активно залучати його в концертну практику сучасних співаків, але й надати необхідні методичні виконавські рекомендації щодо засобів втілення художнього образу. Запропоновані методичні рекомендації можуть слугувати орієнтирами для практичного засвоєння необхідних способів художнього втілення різностильових елементів у сучасному репертуарі камерно-вокального ансамблю.

**Виклад основного матеріалу.** Вокальна творчість сучасних українських композиторів становить значну царину, в якій знаходять своє місце різностильові і різножанрові тенденції, забарвлені неповторним авторським внеском майстрів. У цьому плані посилені увага до циклу як до жанру, що здатний у своїй цілісності відобразити і наповнити єдиним емоційно-змістовим сенсом низку різнопланових творів, є ознакою відкриття нових можливостей у тривалому процесі взаємопроникнення слова і музики.

Процес виховання вокаліста не можна вважати повноцінним поза оволодінням молодими музикантами навичками роботи над циклічними творами. Необхідність гнучко перемикатися на різнопланові образні сфери, що становлять особливість будь-якого циклу, ініціює здатність музиканта концентрувати увагу на виразних особливостях кожного твору. Таким чином, формується вміння охоплювати своїм



внутрішнім слухом масштабні полотна, усвідомлювати їх драматургію, вибудовувати власну стратегію інтерпретації тощо. Під час роботи над циклом виникає необхідність грамотно розподіляти свої виконавські та емоційні ресурси, що також становить необхідний етап у вдосконаленні майстерності як соліста, так і концертмейстера.

Вирішення комплексу завдань, що постають перед студентом у процесі роботи над вокальними циклами в аспектах інтерпретації, складно уявити поза ретельною увагою педагога-концертмейстера. Він повинен бути досить інформованим у сферах різних історичних стилістик і способів їх втілення, в питаннях суто вокальних технологій, розумітися на психології виконавства. Педагог-концертмейстер поєднує у своїй діяльності функції безпосередньо майстра-акомпаніатора і наставника, певною мірою соавтора інтерпретації.

Досягнення майстерності акомпанування так само потребує значних зусиль, терпіння і волі музиканта, як і робота соліста. Якщо піаніст-соліст має свободу в інтерпретації твору і виявлення свого індивідуального розуміння музики, то концертмейстеру доводиться пристосовуватися до виконавської манери і можливостей вокаліста-соліста. Як відзначав Є. Шендерович, «треба виробити особливу чуйність, повагу, такт стосовно намірів партнера, але бути при цьому «музичним лощманом» – вміти провести «виконавський корабель» крізь рифи і донести до слухача єдину концепцію твору» [12; 14].

Діяльність акомпаніатора складається не тільки з безпосередньо концертмейстерської роботи, але й включає у себе значно більший обсяг завдань: насамперед це розбір та вивчення із солістом його партії, вміння не тільки контролювати, але й допомагати йому в пошуках правильного шляху у виправленні недоліків. Вивчення камерно-вокальної музики неможливе поза аналізом стильових та жанрових показників, особливостей взаємодій вербального та музичного текстів та низки інших параметрів, насамперед взаємозалежності вокальної та інструментальної партій – одного з найважливіших компонентів жанру. Таким чином, у діяльності концертмейстера поєднуються його загальна виконавська культура, музична ерудиція, обізнаність у різних питаннях історії музики, інтерпретаторські, педагогічні, психологічні складники.

Концертмейстер, якому доводиться працювати із вокалістами, насамперед повинен брати до уваги, що природа

вокального звуку прямо протилежна природі звука фортепіанного. Звук, вироблений голосом, здатний до динамічного розвитку, нарощування звучання. Звук фортепіано, навпаки, вгасає. Тому для піаніста конче необхідне вміння досконало володіти *legato*, що дає наближеності співучості фортепіано до співацького голосу. Крім повного володіння технікою виконання *legato*, в досягненні «вокальності» в звучанні фортепіано важливу роль відіграє туше піаніста, його особиста манера видобутку звуку. Наприклад, недостатність глибини, м'якості, зв'язності у фортепіанній партії можуть слугувати причиною небажаного форсування звуку вокалістом.

Однією з головних передумов успішної інтерпретації будь-якого камерно-вокального твору також є детальне і глибоке проникнення в поезію, що слугувала вербальною канвою, усвідомлення її семантичної і стилістичної неповторності, своєрідності фонології поетичного ряду, фразеології тощо. Закономірності в організації виразності та конструктивних проявів вербального ряду дають поштовх до вироблення системи співвідносної виразності музичного фразування, пошуку необхідних туше, штрихів, динаміки.

В аспекті методичних завдань у разі засвоєння професійних навичок концертмейстерської майстерності під час роботи з вокалістами гарним матеріалом слугують твори сучасних вітчизняних композиторів. Одним з таких прикладів є вокальні цикли одеського композитора Олександра Красотова, що становлять яскраву сторінку в панорамі вітчизняної камерно-вокальної творчості останніх десятиріч. Композитор широкого діапазону, мистецькі інтереси якого торкалися майже всіх музичних жанрів, О. Красотов залишив у своїй творчій спадщині чотири вокальних цикли: «Зибучі піски», «Життя починає свій біг», «Черга за щастям», «Океан». Життєздатність цієї музики підтверджує широке запровадження її в концертну практику. Першими виконавицями циклу «Зибучі піски» були Г. Поліванова та О. Фоменко, «Життя починає свій біг» вперше озвучив Є. Іванов, «Океан» присвячений А. Джамагорцян, видатній виконавиці камерної музики.

Кожний з цих циклів має свою неповторну яскравість, що впливає із своєрідності і неповторності поезій, покладених на музику. Це відбилося в різноманітності стилістик циклів. Різнобарвність і багатовимірність поезій та їх музичних втілень стали причиною різноманітних стилістик, що залучені

композитором, і відповідно, необхідності пошуків особливих барв в інтерпретації циклів.

У цикл «Зибучі піски», написаний для високого голосу і фортепіано, увійшли три романси на вірші Ж. Превера: «Пісенька», «Зибучі піски», «Величезне, червоне». Складно однозначно визначити жанр твору. Розвинена в широкому діапазоні вокальна партія, що побудована не тільки на вокальних, але й на розмовних інтонаціях, насичена і досить віртуозна фортепіанна партія становлять ознаки жанру, більш наближеного до «музики зі словом», ніж до суто камерно-вокальних жанрів романсу чи пісні. Підтвердженням цьому є і деталізоване відбиття в музиці семантики та колористики поетичного ряду. В кожній із частин циклу драматургія побудована на поступовому нарощуванні емоційної напруги: від безтурботності, відчуття спокою і щастя через піднесену патетику до тривоги, що викликана думкою про можливість втрат.

Важливу роль у формуванні цілісності циклу відіграє лейтінтонація. Вона дає можливість інтонаційно і семантично пов'язати досить різнобарвні розділи. Водночас для кожного з віршів знайдені власні інтонаційні та композиційні відмінності. В першому вірші це зіставлення наскрізних і остинатних елементів, в другому визначальною рисою стає чітка рондальна структура, притаманна самому тексту. Рефрени «чудеса з чудес», «приплив та відлив» підкреслені рефреном музичним, що збігається з основною лейтінтонацією циклу. Завершувальний розділ «Величезне, червоне» має функцію драматургічної та експресивної кульмінації циклу.

Стилістика циклу наближена до стилістики імпресіонізму, важко не помітити певні «дебюсізми» в лексичі. Але так само присутніми є і інтонації джазу. Гармонійна та інтонаційна колористика циклу підштовхує виконавців до пошуку особливо вишуканої та чуттєвої манери виконання. Цьому сприяє незвичайно уважне ставлення композитора до поетичного ряду, логічна фразеологія, дотриманість кульмінацій як у фразах, так і в композиціях цілком. Досить віртуозна партія акомпанементу із розвиненою фактурою, згущений гармонійний складник потребують деталізованої, але досить насиченої педалізації. Досягненню чіткого донесення поетичного тексту сприяє дотримання вказаної автором виконавської манери *portando*. Вишуканій звуковій колористичі сприяє дотримання досить вільної агогіки. Композитор деталізував

свої вказівки у вигляді ремарок *rubato*, *animato*. Така тенденція в інтерпретації потребує значної темпової та динамічної пластичності в партіях як соліста, так і концертмейстера, що значно ускладнює ансамблеві параметри твору.

У циклі значним чинником у створенні розкішного і чуттєвого звукового полотна відіграють колористичні ефекти. Наприклад, на початку першого віршу хроматизований акорд у соль-мажорі змінюється фортепіанною реплікою у високому регістрі, що немов би сонячний промінь надає зображального ефекту. Перша вокальна фраза повинна бути виконана дуже просто і чисто, з підкресленням інтонації на слові «нас». Композитор визначив це як *tenuto* та *ritenuto*, тобто звернув увагу виконавців на особливу значущість цієї лексеми. Завершення фрази на половинній ноті «фа#» виконується *diminuendo*, завершуючи всю фразу, і своєю протяжністю немов би компенсує тріолі, що виконуються *accelerando*. Репліка фортепіано немов би продовжує «рух променя». Останній акорд потребує виконання *sf* – втілення емоційного вибуху, і тим самим підкреслює вступ основного розділу твору – вилив сильного почуття.

Перша вокальна фраза основного розділу являє собою поєднання немов би двох кульмінацій: одна з них висотна (на слові «число» з питальною інтонацією) та емоційно-змістова (на словах «моя дорога»). Під час виконання цієї кульмінації солісту треба розраховувати свої можливості для того, щоб змістова кульмінація була більш потужною, ніж кульмінація теситурна. Застосування грудних резонаторів може сприяти більш емоційному виконанню. Необхідно звернути увагу на авторську ремарку *rosso ritnuto* на гармонічному звороті, в якому сольна лінія продубльована в партії фортепіано. Треба відзначити, що дублювання вокальної партії в акомпанементі для О. Красотова було винятковим прийомом і його застосування мало на меті підкреслити особливу значущість цих інтонаційних моментів.

Наступні вокальні фрази являють собою своєрідну локальну кульмінацію. Вони повинні бути виконані *forte* і змістовно поєднані. Голос повинен звучати яскраво, впевнено, із захватом. У подальших тактах починається широкий хвилеподібний підйом до основної кульмінації романсу. Звертає на себе увагу регістрове і ритмічне підкреслення слів, що вибудовують певну змістову лінію «кохаємо – дихаємо – живемо».

Необхідно точно розподілити можливості голосу на цих кульмінаційних словах. Фраза «живемо і кохаємо одне одного» становить стисле варіантне повторення першої фрази основної частини: та сама верхівка «соль», але підтримана більш гострим інтонаційним ходом на велику септиму. Спільність цих фраз підкреслена дублюванням фортепіанно-вокальної лінії. Після цього настає спад: дві фрази хвилі з майже однаковим метричним контуром, зумовленим складом віршованого рядку, третя фраза – значно скорочена, акцентована, з кульмінацією на верхівці.

Значну виконавську складність являє собою значний перепад динаміки у стислій часовий проміжок. Розширення і ущільнення гармонічної та фактурної складової частини тексту потребують майстерності в звуковеденні вокаліста та піаніста. Необхідно зробити динамічне *crescendo* і зупинитися на підкресленому «си  $\flat$ », і після цього тиха і наївна фраза «не знаємо» потребує *subito pp*. Виконавська родзинка цього твору значною мірою визначається в останньому контрастному зіставленні *ff* – *pp*.

Виконання партії акомпанементу значною мірою передбачає досить розвинену педалізацію, тому що всі фігураційні викладення акордів повинні становити гармонічну вертикаль, яка має слугувати опорою як для голосу, так і для мелодійних фігурацій у правій руці. Для досягнення ансамблевості виконання необхідно постійно контролювати не тільки поєднання сольної мелодії у вокальній партії з горизонтальними лініями в акомпанементі, але й приділяти увагу гармонійному співвідношенню соло з усією фактурою фортепіано. В послідовності арпеджованих фігурацій можна простежити певну логіку. Змістовно важливо є тріоль на сильній долі в партії правої руки, триголосні злети, що допомагають досягнути емоційного посилення в трьох завершувальних хвилях. Активні фігурації у фортепіано, що потребують м'якого та легкого виконання, не тільки не перебирають на себе увагу, хоча і розташовані на тій самій висоті, що і сольна партія, але й допомагають виконавцю почуватися більш впевнено, оскільки ґрунтуються на елементах вокальної партії.

У другій частині циклу «Зибучі піски» своєрідна рондальна форма вірша визначила і музичну форму. Рефрен на словах «Чудеса з чудес» повторюється тричі. Другий раз у тональності вище на тон, третій раз також відбувається висотний підйом,

із застосуванням інтервалів, що дисонують, та експресивних гармоній. У фактурі фортепіанної партії значну роль відіграють зображальні прийоми – хвилі, що ніжно колихаються. Перше проведення рефрену у вокальній партії складається з двох мотивів у діапазоні септими. Одним з головних завдань в інтерпретації цієї музики є необхідність досягнути тембрової однорідності у вокальній партії, що виглядає досить складним, оскільки вона розташована в широкому регістровому діапазоні. Важливо дотримуватися авторської ремарки *portando* між злігованими «ля» і «соль». *Portando* зберігається і в третій фразі (на слові «море»), а також у другому рефрені (між «мі» і «ля» на слові «сине» ). У всіх вокальних фразах першого рефрену необхідно домагатися однорідного м'якого тембру голосу й уникати квапливої вимови коротких нот, особливо в тих випадках, коли вони припадають на перед'їкти. Такі самі вимоги мають бути прийнятими до уваги солістом і під час виконання другого рефрену, розташованого в більш високій теситурі. Виконання третього рефрену передбачає значно більш експресивну манеру виконання: в партії фортепіано запроваджені *tremolo*, стрибки на септими, «ламані» октави тощо. Вказане в акомпанементі *subito p* належить також і до партії соліста і повинно сприйматися як початок дуже яскравого та емоційного *crescendo* та *accelerando*. Всі проведення рефренів змінюються новими тематичними змістовими епізодами. Інтонаційно матеріал усіх епізодів має певні збіги у вигляді запровадження низхідних мотивів, у широких інтервальних ходах до верхівок. Але вони передбачають різну манеру виконання, різний ступінь емоційної насиченості партії соліста. Якщо перший епізод продовжує емоційний стан початкового рефрену (виважене, м'яке звучання голосу), то другий епізод драматургічно контрастує емоційному забарвленню і, внаслідок цього, манері виконання: голос повинен звучати насичено і густо, особливо на низьких «сі#», «до#» і потім «сі». Необхідно підкреслити кульмінацію, яка припадає на слова «тобі подарувало». Необхідно звернути увагу співака на те, що основною кульмінаційною точкою не є самий високий звук, тому потрібно розрахувати енергію голосу для того, щоб вистачило сил для драматургічно важливого моменту. Третій епізод становить кульмінаційну зону всього твору. Голос повинен звучати насичено, з підключенням грудних резонаторів. Високе «соль» передбачає однорідне

і тихе за динамікою звучання, що викликає ефект аркових поєднань із аналогічним моментом у другому епізоді.

Завершувальний твір «Величезне, червоне» становить драматичну кульмінацію і водночас з цим завершує цикл. Композитор вирішує проблему втілення контрасту між поезіями за допомогою метро-ритмічних та гармонічних засобів. У відповідності до форми вірша – двочастинній – знаходиться музична структура твору.

Перший розділ ілюструє схід «величезного, червоного» сонця: згущені акорди середнього і низького регістрів поступово розріджуються і перетворюються на акорд ре-мажору із додаванням «соль#». Вокальна партія досить статична – низька теситура сприяє враженню глибини. Звертає на себе увагу лише одна лінія від «мі b» до «сі<sup>2</sup>», що сходить на словах «піднімається, спливає» і супроводжується єдиним арпеджованим акордом, нібито сплеском. У вокальній партії слід звернути увагу на темброву рівність насиченої, згущеної звукової палітри і на градацію динаміки в межах pp і ppp. У виконанні акомпанементу необхідно виділити на тлі акордів, що пульсують, і октав у басу інтонаційний хід із густим валторновим забарвленням. Він немов би готує емоційний підйом у вокальній партії на ході «мі» – «мі».

З переходом до другого розділу твору повертається хвилеподібний рух супроводу, що нагадує картини моря, затверджується превалювання октавних лейтінтонацій кохання. На верхівці динамічної лінії розвитку складається просвітлене завершення всього циклу. Фортепіанна партія другого розділу досить традиційна в доборі засобів виразності: акорди в нижньому регістрі поєднані з емоційними репліками, що іноді імітують вокальну партію. Яскравий підйом у партії соліста підтриманий насиченою і багатозвучною гармонією.

**Висновки.** Сумісна діяльність викладача, студента-концертмейстера і вокаліста передбачає вироблення загального концепційного бачення вибраного художнього матеріалу. Переважну роль у цій роботі приймає на себе викладач. Саме його особистісні і професійні можливості «задають тон» у створенні ансамблевої інтерпретації. В роботі над творами сучасних композиторів ці обставини набувають особливої значущості, оскільки виникає необхідність гнучко поєднувати різностильові джерела і елементи мови в цілісну єдність, що посилює синтез музики і поезії. Стилістика циклу

О. Красотова «Зибучі піски» вимагає від музикантів вміння миттєво перемикатися з яскравих злетів на тихі, прозорі, але так само емоційно насичені образи. Різноманітність застосованих елементів музичної мови, таких як різностильові елементи гармонії, мелодики, деталізована динаміка та агогіка, надзвичайно широкий спектр засобів звуковидобування націлені на досягнення мети, а саме на якомога повне і виразне, дійсно артистичне втілення поезії в музичній тканині циклу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Ленинград : Сов. композитор. 1979. 352 с.
2. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. Вип. 29. Київ, 2000. С. 103–108.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
4. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Вып. 1. Москва : Музыка, 1988.
5. Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (к вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1982. 25 с.
6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.
7. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю : науковий довідник. Львів : «Сполом», 2013. 288 с.
8. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Москва : Музыка. 1987. 293 с.
9. Розенберг Р. Александр Красотов. Творческий портрет. Киев : Музична Україна. 1984. 86 с.
10. Савари С. Концертмейстер – интерпретатор камерно-вокальных сочинений. Теория и история музыкального исполнительства. Киев, 1989. С. 167–177.
11. Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов середины 1960-х–1980-х годов : автореф. дис... канд. искусств. Ленинград, 1982. 25 с.
12. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. Москва : Музыка. 1996.



### REFERENCES

1. Barenboim, L. (1979). The way to making music. Leningrad: Soviet composer [in Russian].
2. Beregova, O. (2000). Style trends in chamber music of Ukrainian composers in the 80–90s of the twentieth century: the situation of post-modern. Ukrainian musicology. Vol. 29. Kiev, S. 103–108 [in Ukrainian].
3. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and the poetic word. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Vinogradov, K. (1988). On the specifics of the creative relationship between a pianist-accompanist and a singer. Musical performance and modernity. Issue 1. Moskva: Music [in Russian].
5. Litvinova, O. (1982). Chamber and vocal cycle in the work of Ukrainian Soviet composers of the 60–70s (on the issue of genre dramaturgy) : abstract dis. ... cand. art. Kiev [in Russian].
6. Molchanova, T. (2015). Art of the pianist-accompanist in the cultural and historical context: history, theory, practice: monograph. Lviv: Liga-press, 558 p. [in Ukrainian].
7. Molchanova, T. (2013). Small encyclopedia of a pianist-accompanist, artist of a chamber ensemble: a scientific report. Lviv: «Spolom». 288 p. [in Ukrainian].
8. Moore, J. (1987). Singer and accompanist. Moskva: Music. 293 [in Russian].
9. Rosenberg, R.A. (1984). Krasotov. Creative portrait. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].
10. Savary, S. (1989). Concertmaster – interpreter of chamber vocal compositions. Theory and history of musical performance. Kyiv, 1989. S. 167–177 [in Russian].
11. Syuta, B. (1982). Problems of renewal of musical dramaturgy in the chamber vocal works of Ukrainian composers in the mid-1960s – 1980s: abstract dis. ... cand. arts. Leningrad, 25 p. [in Russian].
12. Shenderovich, E. (1996). In the accompanist class. Reflections of the teacher. Moskva: Music. 124 p. [in Russian].

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-15>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

аспірант творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
vovakochnyev1994@gmail.com

## СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ Ф. ЛІСТА *h*-МОЛЛ: ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

**Мета статті** полягає у виявленні музично-драматургічних параметрів та структурно-композиційних складових фортепіанної сонати Ф. Ліста *h*-mol у сучасному виконавському мистецтві, у зв'язку з чим жанрова форма фортепіанної сонати розглядається як культурно-історично обумовлений типологічний жанрово-стильовий феномен. **Методологія дослідження** ґрунтується на типологічному жанрово-стильовому, музично-історичному, естетико-семантичному, структурно-композиційному та виконавському стилістичному підходах. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що у даній роботі виявлена можливість взаємодії композиторських та виконавських критеріїв жанрової оцінки та стильової інтерпретації фортепіанної сонати Ф. Ліста *h*-mol, визначені музично-драматургічні, художньо-образні та стилістичні складові сонатності як логічного принципу музичної композиції.

**Висновки.** Пошуки європейських композиторів у сфері оновленого погляду на жанрову форму сонати, посилення рис жанрового синтезу, а також пошук нових принципів формоутворення приводить до появи одночастинної фортепіанної сонати у творчості Ф. Ліста. Одночастинна фортепіанна соната у творчості Ф. Ліста та її музично-драматургічна спрямованість формується у героїко-драматичному ключі, що є показовим для низки творів композитора, у тому числі для Сонати *h*-moll. У даному сонатному опусі серед найбільш показових композиційних принципів треба вказати сонатність, яка реалізується завдяки поєднанню таких семантичних рівнів як варіаційність, фантазійність, рапсодичність, рондальність. У творчості Ф. Ліста значну роль займали коло поетичних образів Гете, художньо-образна та філософська складова яких багата у чому була співзвучна не тільки світогляду самого композитора, а й усьому романтичному музичному мистецтву з тяжінням до фаустіанської теми. Ф. Ліст здійснює спробу втілити в одночастинній сонаті поетичні героїко-філософські образи, які розкривають всю повноту його композиторських задумів і виконавських можливостей. Отже, одночастинна фортепіанна соната

у творчості Ліста формується як результат поєднання його високохудожнього виконавського мистецтва та поглиблення уваги до літературно-поетичної образності, як шляху до нового розуміння програмності та втілення нових принципів сонатності.

**Ключові слова:** фортепіанна соната, сонатність, музична драматургія, жанр, стиль, сучасне виконавське мистецтво, виконавська інтерпретація.

**Kochniw Volodymyr Heorhiiovych**, Postgraduate Student at the Creative Postgraduate Course at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Structural and compositional features of F. Liszt's piano sonata h-moll: to the problem of musical dramaturgy**

**The purpose** of the article is to reveal the musical and dramaturgical parameters and structural and compositional components of F. Liszt's piano sonata in h-mol in modern performing arts, in connection with which the genre form of the piano sonata is considered as a culturally and historically determined typological genre and style phenomenon. **The research methodology** is based on typological genre-stylistic, musical-historical, aesthetic-semantic, structural-compositional and performance stylistic approaches. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that this work reveals the possibility of the interaction of compositional and performance criteria of genre assessment and stylistic interpretation of F. Liszt's piano sonata in h-mol, the musical-dramaturgical, artistic-imagery and stylistic components of the sonata as a logical principle of musical composition are determined.

**Conclusions.** The search of European composers in the field of a renewed look at the genre form of the sonata, the strengthening of the features of genre synthesis, as well as the search for new principles of form formation leads to the appearance of the one-part piano sonata in the work of F. Liszt. The one-movement piano sonata in the work of F. Liszt and its musical and dramaturgical direction is formed in a heroic-dramatic key, which is indicative of a number of the composer's works, including the h-moll Sonata. In this sonata opus, among the most revealing compositional principles, it is necessary to point out the sonata, which is realized thanks to the combination of such semantic levels as variation, fantasy, rhapsody, and rondality. In F. Liszt's work, a significant role was played by the circle of Goethe's poetic images, the artistic-figurative and philosophical component of which was in many respects consonant not only with the worldview of the composer himself, but also with the entire romantic musical art with a tendency towards the Faustian theme. F. Liszt makes an attempt to embody poetic heroic-philosophical images in one-part sonatas, which reveal the full extent of his compositional ideas and performance capabilities. So, the one-part piano sonata in Liszt's work is formed as a result of a combination of his highly artistic performance art and a deepening of attention to literary and poetic imagery, as a way to a new understanding of programming and the embodiment of new principles of sonata style.

**Key words:** piano sonata, sonata, musical dramaturgy, genre, style, modern performance art, performance interpretation.

**Актуальність роботи.** Багатовікова історія фортепіанного виконавства як унікальний музично-естетичний феномен з його розгалуженою жанрово-стильовою внутрішньою системою неодмінно викликає стійкий музикознавчий інтерес, що підтверджується надзвичайною кількістю наукових робіт присвячених різним аспектам даної галузі музичного мистецтва. Серед найбільш важливих та актуальних тем є виявлення принципів та законів драматургічного розвитку музичного твору, що створює можливість досконало вибудувати його виконавську форму та створити інтерпретацію, максимально наближену до авторського задуму. Наукове осмислення драматургічних особливостей стає можливим завдяки усвідомленню жанрової та стилістичної специфіки музики, світогляду композитора та образного змісту конкретних музичних творів. Важлива роль, яку виконує музикант-інтерпретатор як посередник між композитором та слухачем, що актуалізує теоретичну проблему вивчення особливостей музичної драматургії творів різних жанрів та практичного її втілення у виконавській діяльності. Одним з музичних жанрів, який потребує особливо ретельного вивчення специфіки драматургічного розвитку, є фортепіанна соната у цілому, та соната Ф. Ліста h-mol, яка є практично обов'язковою складовою будь-якого концертного репертуару сучасного піаніста.

**Мета статті** полягає у виявленні музично-драматургічних параметрів та структурно-композиційних складових фортепіанної сонати Ф. Ліста h-mol у сучасному виконавському мистецтві, у зв'язку з чим жанрова форма фортепіанної сонати розглядається як культурно-історично обумовлений типологічний жанрово-стильовий феномен. **Методологія дослідження** ґрунтується на типологічному жанрово-стильовому, музично-історичному, естетико-семантичному, структурно-композиційному та виконавському стилістичному підходах. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що у даній роботі виявлена можливість взаємодії композиторських та виконавських критеріїв жанрової оцінки та стильової інтерпретації фортепіанної сонати Ф. Ліста h-mol, визначені музично-драматургічні, художньо-образні та стилістичні складові сонатності як логічного принципу музичної композиції.

**Основний виклад матеріалу.** Розвиток та загальна еволюція жанрової форми сонати обумовила виникнення її одночастинного жанрового різновиду, що пояснювалося не тільки

інтенсифікацією жанрового пошуку у творчості композиторів-романтиків, а й виникненням нових форм фортепіанного виконавства у першій половині XIX століття з посиленням значення явища концертності. У багатьох музикознавчих дослідницьких роботах актуальним є питання впливу фортепіанного виконавства на композиторську творчість романтиків. Така дія виконавства на композиторську творчість була значною мірою викликана і новими можливостями самого інструменту, адже в першій половині XIX століття фортепіано стало не лише важливим елементом побутового музикування, а й самостійним концертним інструментом з широкими тембро-фактурними та художніми можливостями. Серед найбільш важливих чинників розвитку означеної тенденції вказувалися суттєві рухи у бік вдосконалення конструкції фортепіано, які значно розширили його художній, тембровий, та динамічний діапазон, а також створили умови для універсалізації даного інструменту, що відкрило можливості його тлумачення як «оркестру у мініатюрі».

Значне конструктивне удосконалення фортепіано, (зокрема поява педалі), стало основою стрімкого посилення тембрової, музично-драматургічної та образно-художньої його виконавських можливостей. Даний новий художньо-виконавський потенціал фортепіано першими оцінили саме романтики, і не випадково, що саме для цього інструменту було написано багато творів, автори яких розраховували також і на власну інтерпретацію, а розуміння явища віртуозності романтичної доби виявилось нерозривно пов'язаним саме з фортепіанним виконавством. При музикознавчому вивченні даних тенденцій виникає ситуація, коли вплив романтичного виконавства на композиторську творчість в історичній перспективі виявився одним із найбільш вагомих та визначальних факторів, що обумовили унікальні риси фортепіанного мистецтва вказаної епохи [6, с. 2].

Підвищення ролі фортепіано та образу піаніста-віртуоза, композитора-виконавця у романтичному мистецтві стимулювало пошуки композиторів у сфері жанрового синтезу, нових принципів формоутворення, нових музично-виразних засобів, спрямованих на донесення до слухача нового кола художніх образів, а також нових форм втілення музично-драматургічного змісту. У цьому сенсі провідним стає емоційно-почуттєвий рівень, який спрямовує виконавські принципи піаністів-віртуозів у напрямку посилення емоційної насиченості та

напруженості музичного матеріалу, втілення чого досягається завдяки застосуванню яскравих контрастів та суттєвого збагачення фортепіанної палітри. Дані процеси не оминають і жанрову сферу, що виражається у новому тлумаченні сонатної форми і розвитку жанрової форми одночастинної сонати.

Означене прагнення до синтетичності та суттєвого перегляду існуючих у фортепіанній музиці жанрово-стилістичних параметрів та норм втілювалося не тільки у композиторському мистецтві, а ще й у фортепіанному виконавстві. Часто в рамках традиційної образності, закладеної в музичному творі самим композитором, романтики-віртуози прагнули знайти прихований зміст, розкриваючи який піаністи вдавалися до використання технічних прийомів, що беруть своє начало у практиці музикування на інших інструментах, залучаючи характерні музично-драматургічні та темброво-характеристичні особливості симфонічної та оперної музики.

Однією з найбільш впливових та важливих у загальному музично-історичному процесі творчих особистостей, чий внесок у розвиток фортепіанного мистецтва романтичної доби був надзвичайним, є Ф. Ліст. Композитор звертався до фортепіанної музики, яка знаходилась у безпосередньому зв'язку з його виконавською діяльністю, протягом усього свого творчого шляху. Яскраві виконавські та інтерпретаторські можливості Ф. Ліста-виконавця стали міцним ґрунтом для втілення новаторських ідей у галузі фортепіанного мистецтва Ф. Ліста-композитора.

Композитор значно розширює окрім художніх та музично-драматургічних можливостей фортепіано, й суто виконавсько-технологічні – залучення нових тембрових сполучень та фарб, вільне охоплення повного діапазону інструменту, перевага великих акордових та штрихових сполучень, розрахованих на простір великих концертних залів та широкої слухацької аудиторії. У значній мірі даний підхід до оркестрово-концертного тлумачення фортепіано Ф. Лістом, продовжував той шлях, що був розпочатий Л. Бетховеним, який перший побачив у фортепіано художній потенціал та темброво-характерологічні можливості цілого оркестру.

На основі аналізу великої кількості наукової літератури, спогадів сучасників про фортепіанне виконавство Ліста, О. Потоцька виділяє ключові риси виконавського стилю композитора, які полягають у посиленні почуття переваги

стихійного початку над інтелектуальним; значний образно-емоційний вплив на слухача, викликаний та підготовлений низкою спеціальних виконавських прийомів; фрескову виконавську манеру, яка надає інтерпретаціям монументальності, грандіозності; оркестрово-колеристичне трактування фортепіано, що підпорядковане загальній меті втілення емоції, висловлювання. Окрім того у фортепіанній музиці Ф. Ліста можна спостерігати значну ритмічну свободу, що надає виконанню особливої емоційної напруженості та пристрасті. У авторських музично-технологічних прийомах це виражається як майстерне поєднання досконалої техніки «співу на фортепіано» з широкою градацією прийомів *non legato* з значним нахилом у бік посилення технічної віртуозності, яка стає важливим елементом загального художнього задуму [5, с. 122–123]. Зазначені ознаки виконавського стилю вимагали й особливого музичного змісту, пошукам якого була присвячена майже вся композиторська творчість угорського піаніста.

У багатьох музикознавчих дослідженнях, в яких досліджується проблема фортепіанного стилю Ф. Ліста, вказується що серед важливих рис унікального композиторського тлумачення фортепіано можна назвати «охоплення повного звукового поля інструменту (різноманітні пасажі та глісандо, що захоплюють усі регістри); потужність та компактність звучання (стиснення пасажів в акордові комплекси); великі звукові побудови (висування першому плані акордових і октавних утворень); об'ємність звукового поля (одночасне звучання декількох компактних звукових груп, розташованих на двох та більше нотних станах); рівномірний розподіл звукового матеріалу між правою та лівою руками, як наслідок — рівняння їх технічних функцій; застосування педалі як засобу, що продовжує звук та досягає об'ємної звукової перспективи; принцип колористичного збагачення (контрастне зіставлення різних регістрів, змішання регістрів)» [7, с. 346]. Отже, очевидним є тісний взаємозв'язок фортепіанного стилю Ф. Ліста з необхідністю значного реформування існуючих на той час виконавських традицій, що було інспіровано суттєвим розширенням образно-змістовної та жанрової сфери музики.

Дуже цікавим є широко відомий факт запропонованого Ференцом Лістом відходу від традиційного салонного музикування та створення й проведення повноцінної сольної концертної програми, що було здійснене в Італії у 1837 році [1].

Таке сміливе й новаторське художнє рішення піаніста-віртуоза не тільки відкрило новий етап у фортепіанному виконавстві, а ще й з особливою гостротою порушило питання про створення нового фортепіанного репертуару, необхідною якістю якого мали бути концертність та сольність. Поряд із виконанням класичних циклів, які залишалися у концертному репертуарі піаністів, виникла необхідність створення такого типу твору, в якому композиційна стислість гнучко поєднувалася б із віртуозністю та ефектністю концертної п'єси. Саме ці фактори та весь процес загального розвитку фортепіанного виконавства став приводом для оновлення жанрової форми фортепіанної сонати та виникненню одночастинної сонати, одним з найяскравіших прикладів якої є Соната h-moll Ф. Ліста.

З моменту створення Сонати h-moll Ф. Лістом, цей твір стає еталонним взірцем, з одного боку, жанрової форми одночастинної фортепіанної сонати, з іншого – твором, який є справжнім випробуванням виконавської майстерності піаніста не тільки завдяки його суто технічній, а ще й образно-художній складності. Даний твір стає обов'язковою складовою репертуару концертного піаніста-виконавця – від моменту його створення – до сьогодні. Лише у ХХ столітті видатними виконавцями Сонати h-moll були Г. Нейгауз, С. Ріхтер, Е. Гілельс, В. Софроніцький, М. Грінберг, В. Горовіц, та багато інших, а ХХІ століття демонструє лише посилення уваги до даного твору серед виконавців різних національних шкіл. Як відомо, робота над Сонатою h-moll тривала протягом двох років (з 1852 по 1853 рр.), а перше видання даного твору відбулося у 1854 р. Даний твір продемонстрував появу нових стильових рис у творчості Ф. Ліста, пов'язаних з посиленням тенденції філософського осмислення художньої реальності, що знайшло своє втілення у зменшенні проявів зовнішньої ефектності та надмірної віртуозності, та зосередженням на реалізації художньо-образного смислового рівня твору.

Серед багатьох досліджень, присвячених музикознавчому осмисленню та аналітичному вивченню Сонати h-moll Ф. Ліста, існує усталена думка про зв'язок її художньо-образної сфери з фаустіанською тематикою та простежується співвіднесення з колом образів інших творів композитора, що також належать до даного напрямку, а саме – Мефісто-вальси, Фауст-симфонія, Мефісто-полька, та деяк. ін. [3]. Водночас, треба зазначити що хоча художньо-образний смисл сонати



дійсно містить у собі риси фаустівської теми, проте її не можна сприймати як єдину лінію музично-драматургічного розвитку. Узагальнюючи існуючі музикознавчі думки на цю тему і власні роздуми, можна зробити висновок, що основою художньо-образної смислової системи даного твору як основи музично-драматургічної його концепції, є улюблена проблематика Ліста, що втілюється в більшості його великих композицій, а саме – складний внутрішній світ особистості з його постійними духовними пошуками та суперечливими пристрастями, прагнення до ідеалу та неможливість його досягнення, спроба заглянути у світ ірреального та втілення боротьби з життєвими перешкодами як рух до аксіологічних смислових орієнтирів культури [4]. Можна сказати що у Сонаті h-moll героїка та ідея боротьби поєднуються з нерозв'язними сумнівами та філософськими роздумами про сенс та сутність людського життя.

Розглядаючи структурно-композиційну побудову Сонати h-moll, стає очевидним, що одну з провідних драматургічних ліній у даному творі грає лейтмотивний комплекс. Розвинена система лейтмотивів стає одним з провідних факторів, завдяки якому формується складна багатоелементна музична драматургія, що досягається через співставлення різних типів конфліктів, які допомагають розкрити суперечливість головного образу твору. Складна багаторівнева музична форма Сонати h-moll Ф. Ліста з нескінченими змінами музично-характерологічних образів, ускладнених темповими змінами, котрі вимагають уваги та почуття міри при досягненні необхідної стійкості метричної пульсації, все це створює одну з найскладніших її виконавських проблем – необхідність збереження цілісності розвитку та музично-драматургічної єдності.

Внаслідок того, що детальний аналіз Сонати h-moll Ліста неодноразово здійснювався у багатьох музикознавчих працях вітчизняних та іноземних дослідників працях, не вважаємо за доцільне ще раз розкривати інтонаційну сутність тем і аналізувати їх вплив на процес формоутворення. Але все ж таки зазначимо, що наше тлумачення структурно-композиційних параметрів Сонати h-moll базується переважно на розумінні та тлумаченні формотворчих принципів даного твору В. Цукерманом та М. Друскіним.

Художні образи Сонати h-moll відносяться до тієї ж сфери, що й образи фантазії-сонати «Прочитання Данте», проте їхня внутрішня структура є складнішою і багатовимірнішою.

Якщо у Фантазії-сонаті існує сонатність, у якій є риси фантазійності, рондальності та рапсодичності, то в Сонаті h-moll сонатність більше поєднується з рисами циклічності. «Останні виникають рахунок внутрішнього розвитку розділів сонатної форми, яка зберігає свої провідні позиції. Величезну роль грає і монотематична варіаційність, доведена в сонаті високого мистецтва» [2, с. 110].

**Висновки.** Пошуки європейських композиторів у сфері оновленого погляду на жанрову форму сонати, посилення рис жанрового синтезу, а також пошук нових принципів формоутворення приводить до появи одночастинної фортепіанної сонати у творчості Ф. Ліста. Одночастинна фортепіанна соната у творчості Ф. Ліста та її музично-драматургічна спрямованість формується у героїко-драматичному ключі, що є показовим для низки творів композитора, у тому числі для Сонати h-moll. У даному сонатному опусі серед найбільш показових композиційних принципів треба вказати сонатність, яка реалізується завдяки поєднанню таких семантичних рівнів як варіаційність, фантазійність, рапсодичність, рондальність.

Як зазначалось вище, у творчості Ф. Ліста значну роль займали коло поетичних образів Гете, художньо-образна та філософська складова яких багато у чому була співзвучна не тільки світогляду самого композитора, а й усьому романтичному музичному мистецтву з тяжінням до фаустіанської теми. Ф. Ліст здійснює спробу втілити в одночастинній сонаті поетичні героїко-філософські образи, які розкривають всю повноту його композиторських задумів і виконавських можливостей. Отже, одночастинна фортепіанна соната у творчості Ліста формується як результат поєднання його високохудожнього виконавського мистецтва та поглиблення уваги до літературно-поетичної образності, як шляху до нового розуміння програмності та втілення нових принципів сонатності.

У Сонаті h-moll відбулося оформлення та втілення принципів поемної драматургії, які надалі розвиватимуться у творчості послідовників композитора у цій галузі. Серед найбільш показових типових ознак поемності у даному сонатному опусі слід назвати контрастне зіставлення двох образних сфер з розгорнутими самотійними епізодами для експонування кожної з них. Це супроводжується застосуванням принципу контрасту на усіх композиційних рівнях, а саме – тональному,

темпо-ритмічному, тембровому, фактурному, динамічному, тощо. Також надзвичайно показовими є оформлення композиційних розділів як відносно самостійних та виокремлених частин, що забезпечується, у тому числі, через перетворення тематизму у монотематизм, наслідком чого стає майже сюжетна трансформація образності. Подібного роду конфліктність реалізується також за допомогою дії принципів монотематизму та лейттематизму, що надають музиці динамічності розвитку «сюжету» і демонструють діалогічність музичного мислення. З цими принципами пов'язано і кардинальне перетворення тематизму, що з зміни характеру самих образів.

Яскрава образність тематизму у Сонаті h-moll Листа, її послідовне перетворення та оформлення у самостійні розділи створюють їх сюжетність, що надає загальній композиційній побудові рис баладності, а вільне чергування контрастних епізодів надає їм риси рапсодичності. Особливістю одночастинної сонати стає те, що специфіка її форми впливає з єдності безперервного розвитку змісту. Таким чином, аналізуючи композиторський підхід Ф. Листа до структурно-композиційної побудови та принципів музичної драматургії одночастинної фортепіанної сонати можна констатувати спільність композиторських підходів у втіленні художньо-образного смислу між даною жанровою формою та багатьом симфонічним опусам композитора.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: [в 3 ч.]. М.: Музыка, 1988. Ч. 1, 2. 415 с.
2. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969. 205 с.
3. Коннов В. «Фаустовские» мотивы в творчестве Ф. Листа. *Музыковедение*. 2006. № 1. С. 2–7.
4. Осадчая С. Триада эстетического – этического – фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Вип. 19. Одеса, 2014. С. 202–211.
5. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 252 с.
6. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество (от Ф. Шопена к А. Скрябину): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д, 2005. 32 с.

7. Фоміна Т. Художньо-виконавські принципи інтерпретації Сонати сі-мінор Ф. Ліста (до проблеми формування виконавської традиції класу професора Л. Н. Гінзбург). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 343-356.

#### REFERENCES

1. Alekseev, A. (1988) History of piano art: [in 3 hours]. M.: Muzyka. Vol. 1, 2. 415 p. [in Russian].

2. Kancheli, M. (1969) A large one-part form in the music of the 19th century and at the turn of the 20th century. Tbilisi: Ganatleba. 205 p. [in Russian].

3. Konnov, V. (2006) «Faustian» motives in the work of F. Liszt. Musicology. No. 1. S. 2–7. [in Russian].

4. Osadchaya, S. (2014) The triad of aesthetic - ethical - fideistic as a fundamental principle of musical culture. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the ODMA named after AV Nezhdanova. Vol. 19. Odessa. S. 202-211. [in Russian].

5. Pototska, O. (2012) Stilova typology of piano-Vikonavian interpretation: dis. ... cand. arts: 17.00.03. Odessa, 2012. 252 p. [in Ukrainian]

6. Usenko, N. (2005) Influence of romantic virtuoso performance on composer creativity (from F. Chopin to A. Scriabin): author. dis. ... cand. art criticism: 17.00.02. Rostov n/D. 32 p. [in Russian].

7. Fomina, T. (2010) Artistic and Vikonavian principles of interpretation of Sonatas in c-minor by F. Lista (before the problem of shaping the Vikonavian tradition of Professor L. N. Ginzburg). Musical art and culture. Odessa: Drukarskiy dim. Vol. 12. S. 343-356. [in Ukrainian]

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)<sup>1</sup>.

### Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: [editor@music-art-and-culture.com](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 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 та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

*фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, 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 англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації 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 під-

хід 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 посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.



8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи 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 Держдепартаменту 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 проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## НОТАТКИ

*Українською та англійською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 11 від 9 липня 2022 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від  
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-  
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 11,45.  
Ум. друк. арк. 11,39. Зам. № 1222/519  
Підписано до друку 11.07.2022. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.